

جامعة قناة السويس

سلسلة الدراسات الإنسانية

كلية التربية ببورسعيد

٤

التفصيل

نظرية الشعر العربي

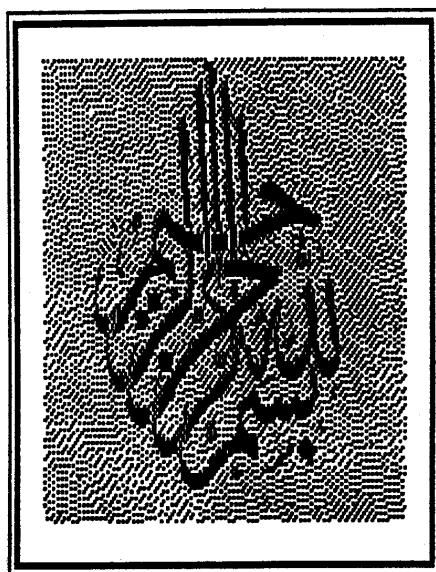
تأليف

د. صلاح حميد

الناشر مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا ت : ٣٩٠٠٨٦٨

رقم الإيداع : ١٠١٤٨ / ٩٣
الترقيم الدولي 0 - 104 - 241 - 977 : I.S.B.N



هناك فكرة شائعة^(١) راسخة في الأذهان مفادها أن فلاسفة المرحلة العربية في تاريخ الحضارة لم يفهموا كتاب "الشعر" لأرسطو ، لأنه ترجم ترجمة غير دقيقة ، ولأن العرب الذين لم تكن لديهم فكرة عن فنّي الملحمة والمسرح الشعري - وهما محور كتاب أرسطو - قد حولوا بعض مفاهيم هذا الكتاب إلى عناصر الشعر الغنائي ، وهو النوع الشعري الوحيد الذي يعرفونه بشكل جيد ، وبالتالي فإن مفهوم التخيل الذي قالوا به لا بد أن يكون مجرد امتداد أو حتى مجرد تحريف لنظرية المحاكاة الأرسطية التي لم يفهموها أصلاً^(٢) !

وقد أقبلتُ على درس موضوع التخيل وهذه الفكرة الذائعة الراسخة تسيطر على ، إلا أنني بالتدريج أخذت أرى صورة مختلفة تماماً ، والحق أن ابن رشد لم يكن موفقاً تماماً في تطبيقه الضيق لنظرية المحاكاة على الشعر العربي^(٣) ، لقد اجتهد في ذلك كما سنرى في هذا البحث ولم يحالفه التوفيق ، لكن عمل ابن رشد ونتائجه لا ينبغي أن تعمم أبداً على عمل الفارابي ومن بعده ابن سينا ، فالنصوص التي بين أيدينا تشهد لهما لا بمجرد فهم نظرية المحاكاة ومن ورائها الشعر اليوناني بل بتجاوز هذا الفهم إلى النقد . وحين

(١) انظر على سبيل المثال : نظريات الشعر عند العرب لمصطفى الجوزو ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٨ ط٢ ص ١١٠ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ترجمة عبدالرحمن بدوي : بيروت ، دار الثقافة د . ت . ص ٢٢٠ .

نعرض للفارابى سنرى كيف عانى فى الانتقال من المحاكاة التى هى وصف
أرسطو للشعر اليونانى بطابعه الدرامى إلى التخيل الذى هو وصف للشعر
العربى بطابعة الغنائى ، أما ابن سينا فقد وجه نقداً لازعاً إلى الملحة
اليونانية حين ذكر أن شعراء اليونان يبنون قصصاً مخترعاً على نحو ما
تحدث به العجائز للصبية فى أسماهن من الأمور التى يمتنع وقوع مثلها
وأنه يجب ألا يحتاج فى التخيل الشعرى إلى هذه الخرافات البسيطة التى
هى قصص مخترعة لا توافق جميع الطباع !

ومن يقرأ « الإلياذة » « والأوديسا » لا يرى كلام ابن سينا يبعد كثيراً عن
الواقع وخاصة فى تلك الأجزاء المسرفة إسرافاً شديداً فى الخرافة ، وهما
أرسطو نفسه يقول إن هوميروس هو الذى علم الشعراء فن الكذب كما سيمر
بنا ، وإذا كانت ترجمة متى بن يونس القنائى لم تخلُ أبداً من ذكر التشبيه
مرادفاً للمحاكاة فلا يخفى على أحد أن المحاكاة فى جوهرها تشبيه وإن كان
تشبيه أفعال بأفعال ، أى أفعال الناس فى الحياة بالأفعال على المسرح ..
وأرسطو يذكر أن التراجيديات هى محاكاة لفعل ، وذلك فى الترجمة الحديثة
للكتاب للدكتور شكرى عياد^(١) ، وهل المحاكاة إلا تشبيه ؟

ومعنى ذلك أن قضية عدم فهم الفلاسفة العرب لكتاب أرسطو فى الشعر
اليونانى نفسه يجب ألا تؤخذ باعتبارها مُسلّمة لانقاش فيها لأنها بالقطع
ليست صحيحة ..

(١) د. شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣
ص ٥٤ .

ظهر مصطلح « التخييل » لأول مرة فى القرن الرابع الهجرى عند أبى نصر الفارابى (ت ٣٣٩هـ) ، وسنرى أنه مر بمراحل من المعاناة حتى استقام لهذا المصطلح معناه الذى هو أدق وصف ظهر من ذلك الحين للشعر العربى ، بحيث يمكننا أن نعد « التخييل » أدق وأكمل نظرية للشعر العربى تضاهى فى عظمتها « نظرية المحاكاة » فى وصفها للشعر اليونانى ، تلك النظرية التى استوحى منها الفارابى نظرية التخييل ، بل يمكن القول إنه تحدّأها بها ! ويتجلى شمول مصطلح التخييل عند الفارابى فى أنه تناول البعدين الأساسيين لفن الشعر وهما الدلالة والموسيقى ؛ أما الدلالة فقد ارتكز فيها على عنصر بالغ الأهمية هو المحسوسات^(١) التى تقوم عليها الصور، تلك الصور التى ترسمها ألفاظ الشعر وحدها فى ذهن المتلقى ، وهذا هو العنصر المحورى الذى تدور حوله نظرية التخييل ، وإن كان الفارابى قد بادر باعتبار قضايا الشعر كاذبة بالكلية بالقياس إلى القضايا البرهانية الصادقة بالكلية^(٢).

وأما الموسيقى فقد أثبت الفارابى باقتدار عظيم وبناءً على خلفية واسعة من المعرفة بأشعار الأمم الأخرى ميزة الشعر العربى فى ارتكازه على « عروقه » وحدها فى إقامة بنائه الموسيقى ، وامتناز هذا الشعر دون أشعار الأمم الأخرى « بالنهايات »^(٣) الموحدة للأبيات ، أو بالقوافى ، مشيراً إلى أن الأمم

(١) د. شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : ٣١

(٢) أرسطو : فن الشعر تحقيق د. عبد الرحمن بدوى : ١٥٠.

(٣) الفارابى : قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر لأرسطو - عبد الرحمن بدوى ص ١٥٧.

الأخرى إنما تقلد الشعر العربى فى التزام القوافى فى أشعارها كما سنرى .

وإذن فالاستقلال بل التميز الدلالى والنغمى للشعر العربى مقارنا بالأشعار الأخرى وخاصة بالشعر اليونانى هو لب وجوهر نظرية التخييل التى قدمها الفارابى ووصف بها الشعر العربى هذا الوصف الشامل الدقيق المرتكز على خلفية واسعة من الاطلاع ، والمناسب كل المناسبة لهذه العقلية الفلسفية الكبيرة التى حققت فيه أهم مفهوم للفلسفة باعتبارها النظرة الشاملة العميقة للأشياء .

ويرى إحسان عباس أن قدامة بن جعفر وهو معاصر للفارابى قد قدم نظرية للشعر العربى أكمل من نظرية الفارابى «وإن لم تكن لدى الفارابى شجاعة قدامة فى وضع منهج نقدى متكامل»^(١) مع أن قدامة لم يقدم إلا وصفا ضيقا من ناحية وفضفاضاً من ناحية أخرى للشعر العربى ، وخاصة فى الجانب الدلالى له بقوله : «الشعر كلام موزون مقفى له معنى»^(٢).

أما فى الجانب الموسيقى فقد أثبت قدامة للشعر العربى الميزان ، والميزان معناه الكفتان أو الجانبان المتوازنان وهذا وصف لا يختص بالشعر العربى وحده لأن الشطرين المتقابلين هما سمة أساسية فى أشعار العالم المختلفة من اليونانى إلى الفارسى و ليس المثنوى فيهما إلا هذا التوازن والتقابل بين الشطرين على تفاوت فى دقة هذا التوازن الذى يصل إلى أعلى

(١) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب عمان (الارون) ، دار الشروق ، ١٩٨٦ ، ص ٢٢٧ .

(٢) قدامة : نقد الشعر القاهرة ، مكتبة الكليات الأزهرية ، د . ت ص ٨ .

درجة من الدقة فى الشعر العربى . وهذا التوازن هو ما أثبتته الفارابى أيضا، فقدامة إذا لم يقدم بإشارته إلى هذا الوزن أو الميزان العروضى امتيازاً للشعر العربى فى هذا المجال. ومن الواضح أنه لم يكن مدركاً إدراك الفارابى أن الشعر العربى يمتاز بالقافية دون غيره من أشعار العالم فى أيامه ، ويبدو الفارابى وهو يتكلم بثقة عن أن الأمم الأخرى لم تكن تعرف القوافى فى أشعارها القديمة ، وأنها بإدخال نظام التقفية إلى أشعارها إنما تتبع العرب فى ذلك^(١) ، ولو تأملنا حقيقة القوافى فى الشعر العربى لوجدنا أن هذا الشعر يتمتع بقافية وفيرة لا يتمتع بها شعر آخر من الأشعار التى نعرفها فى أيامنا ، فلا يبلغ عدد القوافى أكثر من ثمانية فى الشعر الفرنسى وهو أجمل وأغنى الأشعار الأوربية بالموسيقى ، وما هو الشعر الانجليزى فى مختلف أصقاعه وفى وطنه الأم نرى فقر التقفية فيه واضحا مع الحرص أحيانا عليها^(٢) ، فوصف قدامة الشعر العربى بأنه شعر مقفى فقط هو قصور عن الإدراك الواسع الذى بنى عليه الفارابى نظريته الواسعة إلى القوافى العربية ونظامها الرائد حقاً لمختلف الأشعار الأخرى والتى لم تستطع مع ذلك أن تبلغ شيئاً من الوفرة الهائلة للقافية العربية .

ثم نأتى إلى الجانب الثانى وهو جانب الدلالة لنرى هذه الكلمة التى لا تعنى شيئاً وهى قوله «له معنى» ، فكل ما يميز الشعر الموزون المقفى عند

(١) الفارابى : قوانين صناعة الشعر ضمن "فن الشعر" لارسطو - عبد الرحمن بدوى ١٥٧ .

(٢) انظر على سبيل المثال : من روائع الشعر لانجليزى د. زاخر غبريال . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ص ٨٧ وما بعدها وانظر أيضا :

Anne Ridler: The Faber Book Of Modern verse, Unirersity press, Glasgow P. 61 .

قدامة هو أن له معنى ! وما المعنى ؟ أليس العلاقة الناشئة من ارتباط كلمات معينة ببعضها وفق ذلك النسق الثنائي الذي هو النسق العقلي من مسند ومسند إليه في الأساس ، أهذا هو كل ما يميز الجانب الدلالي في فن الشعر ؟ فلنقارن هذا بما ترسمه ألفاظ الشعر من صور محسوسة تجعل سامعها كأنما هو يراها رأى المعين في نظرية الفارابي وهو ما ينطبق انطباقاً رائعاً على الشعر المعتمد على إمكاناته الذاتية اللغوية وحدها في تصوير الأشياء في الذهن .

إن ماناله تعريف قدامة بن جعفر من شهرة وذبوع مقارناً بتواري نظرية التخيل عن الأنظار قد أساء في نظري إلى الشعر العربي لأن تعريف قدامة هو تعريف ضيق قاصر كل القصور عن أن يكون نظرية للشعر العربي ومعالجة قدامة للشعر في كتابه « نقد الشعر » على أساسها قد أسهم كثيراً في عرض الشعر العربي على الأنظار عرضاً لا يتفق مع قيمته الفنية في بعديها الدلالي والموسيقى هذه القيمة التي أثبتتها له نظرية التخيل بحذق واقتدار ، وإن كان قد عابها أنها حرمت القاعدة البرهانية الواسعة لتعريف قدامة وأيضاً لنظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ، فضلاً عن أن التخيل نظرية عميقة الغور بالقياس إلى هاتين النظريتين ، وهي محتاجة إلى كثير من الأمثلة التوضيحية والبراهين المؤكدة لصحتها من واقع الشعر العربي، وهو ما لم يقدمه صاحبها ، وما لم يقدمه غيره ممن عالجوا التخيل، فظلت على جفافها النظري معزولة مطوية منذ القرن الرابع الهجري ، لم يقربها إلا الفيلسوف ابن سينا وابن رشد ثم ابن خلدون دون إضافة جديدة ،

ثم ظهرت عند عبد القاهر الجرجاني مقطوعةً من جذورها كما سنرى .
وظهرت بعد ذلك عند حازم القرطاجنى الذى أحسن عرضها ولكن فى نفس
السياق. النظرى الذى لا يستند إلى القاعدة البرهانية العريضة اللازمة لنجاح
أية نظرية وذيوعها ، وهو ما سنحاول معالجته فى هذا البحث .

والحق أنني فوجئت بظهور مصطلح التخيل في كتاب « نظرية الأدب » الذي ألفه رينيه ويليك وأوستن وارين في أواخر الخمسينات ، والذي حظى باهتمام واسع وترجم إلى العديد من لغات العالم ، أقول فوجئت بظهور هذا المصطلح فيه بل باعتبار التخيل الصفة المركزية للأدب ^(١) ، وقد أشار الكتاب إلى استعمال «لن» لهذا المصطلح في عام ١٩٢٤ م ، واليوت في عام ١٩٣٢ ، ولعل مما ساعد على بعث هذا المصطلح أن الأدب والشعر بصفة خاصة قد أصبح فناً يرتكز ارتكازاً أساسياً على اللغة ولا يعتمد على المؤثرات الخارجية المرئية والمسموعة كما كان الحال في الملحة والمسرحية اليونانية فقد استقلت القصة عن فن الشعر منذ القرن الثامن عشر وخبا الاهتمام بالمسرح الشعري في الغرب حتى اختفى هذا اللون المسرحي في الغرب في أيامنا هذه ، وأصبح الأدب والشعر فناً مقروءاً بالدرجة الأولى ، وهذا وحده كفيلاً بتنشيط عمل المخيلة ، فالشاعر مدفوع إلى أن يرسم في ذهن المتلقى صوراً لما يشعر به تؤيدها الألفاظ وحدها ، إنه محتاج إلى أن يعرضه عما يراه بعينه من إشارات في الملحة القديمة ، ومنظر في المسرحيات القديمة ، ولهذا تراجعت المحاكاة التي كان اعتمادها الأساسي على علاقة الشعر بالفنون السمعية والبصرية المحاكية فعلاً للحياة ولأعمال البشر محاكاة مباشرة تبصرها العيون وتسمعها الأذان ، لقد تغير هذا الوضع وأصبحت الألفاظ تؤدي وحدها ماتؤيده هذه الفنون ، ولهذا نشط العمل التخيلي بطبيعة الحال وانبعثت نظرية التخيل ، ولست أريد أن أدخل

(١) رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب . القاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية القاهرة ، ١٩٦٢ ص ٢٦ .

فى قضية من قضايا الأدب المقارن الآن لأتبيّن هل تأثر «ولز» و«اليوت» و«ويلك» بالفارابى أو بغيره من الفلاسفة العرب أم لا ، ولكنى أرى أنه متى تشابهت الظروف تشابهت النتائج ، والموقف الأدبى الغربى الذى تراجع عن الملحمة والمسرحية الشعرية واتجه إلى الشعر الخالص هو موقف شبيه تماماً بموقف الشعر العربى ، هذا الفن الخالص حقيقة من معونة الفنون الأخرى، المعتمد اعتماداً كلياً على أدواته الأساسية وحدها وهى اللغة ، فكان من الطبيعى أن يتطلب الأمر نظرة أو نظرية مناسبة ، وهذه النظرية لا مجال لها إلا فى نشاط المخيلة الذى يعوض نشاط الرؤية المباشرة .. وإليوت نفسه شهد التحول من المسرح الشعرى إلى القصيدة الذاتية أو إلى الشعر الخالص .. أقول هذا دون أن أجزم بنفى الاطلاع على نظرية التخيل نفسها عند الفلاسفة العرب لكن هذا بحث آخر له أدواته وله مجاله .

ومما يؤكد هذا التحول إلى أداة الأدب الأولى وهى اللغة وحدها ما نراه الآن من اهتمام واسع باللغة ذاتها وتكوينها وعلاقة الألفاظ ببعضها ببعض والبنية السمعية (الألفاظ) ، والبنية التحتية (المعانى) بحيث يبدو لك أننا عدنا حقاً إلى عصور الاهتمام بالنحو والبلاغة القديمة وبحيث يبدو عبد القاهر الجرجانى وغيره من اللغويين العرب وكأنهم عادوا من جديد إلى الحياة فى البنيوية والنحو التحويلي والأكسنية ،^(١) وغيرها ، فالذى أعاد التخيل إلى حلبة الأدب الحديث هو نفسه الذى أعاد نظرية النظم إليها ؛ لأن الظروف

(١) انظر على سبيل المثال : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى محمد عبد المطلب القاهرة ١٩٩٠ ص ١٦ وما بعدها .

الحالية من الاتكاء على اللغة وحدها فى عصرنا هى نفس الظروف التى كانت سائدة فى العالم العربى فى العصور الوسطى ، ولهذا تراجعت المحاكاة من مكانها كنظرية مفسرة للشعر لتحل محلها التشكيلات اللغوية تحت مختلف الأسماء ويظهر كذلك مفهوم التخيل الذى لا يزال كمانرى محصوراً فى نطاق ضيق من الاهتمام بسبب صعوبته النسبية من جهة ، ولما سبق أن ذكرته من حرمان السياق الفلسفى للنظرية من قاعدتها البرهانية من أول الأمر من جهة ثانية .

(١)

نظريه

المعاجز اليونانية

1 - نظرية الماكاهة اليونانية .

من المعلوم أن الفيلسوف اليوناني أفلاطون كان يرى أن أشياء هذا العالم الذي نعيش فيه إنما هي محاكاة لعالم المثل العلوي السماوي ، ولذلك فإن الشعر الذي هو محاكاة للأشياء الأرضية هو محاكاة للمحاكاة ، وأفلاطون بذلك كان يتكلم عن الشعر الملحمي والمسرحي الذي يحكى فيه الشاعر حكاية مامصوراً بها الناس وأحوالهم وأعمالهم دون أن يظهر هو بشخصه ، ولذلك فقد أعلّى أفلاطون من شأن الشعر الغنائي على حساب الشعر الدرامي بقسميه الملحمي والمسرحي. لأن الشاعر في الأول إنما يتلقى وحيه وإلهامه من الله مباشرة « فهو منشد ملهم تبتُّ الآلهة حديثها على لسانه^(١) » إنه متصل بهذه المثابة بالقوة العليا في هذا الكون اتصالاً مباشراً وهو بهذا أعلى درجة من الشاعر المحاكى للأشياء التي هي نفسها محاكاة لعالم المثل الأعلى .

هذه هي نقطة الخلاف الرئيسية بين أفلاطون وتلميذه أرسطو الذي يرى الشعر الغنائي مرحلة سابقة على الشعر الدرامي وممهدة لها وهو لم يذكر شيئاً عن عالم المثل الأعلى وإنما ركز الضوء على عالم الناس الأرضي فأفلاطون فيلسوف متطلع ببصره إلى السماء ، وأرسطو يركز بصره على الأرض . والشعر عند أرسطو " لا يحاكي الناس بذواتهم بل يحاكي الفعل والحياة ، بالسعادة والشقاء هما من نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لاكيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء

(١) ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي ترجمة د. محمد نجم ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ ص ٢٤ .

أوغير سعادة بسبب أفعالهم ومن هنا كانت المأساة تركيب أفعال (١) .

وهو في هذا لا يخرج عما قرره أفلاطون في « الجمهورية » على لسان سقراط من أن المحاكاة إنما هي تقليد لأناس يمارسون عملاً اختيارياً أو اضطرارياً ويحسبون أن عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيرة أو شريرة ، ووفقاً لذلك يكون فرحهم وترحهم (٢) .

فالفيلسوفان لا يختلفان في طبيعة المحاكاة من حيث التركيز على الفعل من ناحية وارتباطه بالسعادة والتعاسة في الحياة ، بل هما لا يختلفان في كون الشاعر (الدرامة) صانع صورة . فهذه العبارة التي نجدها في « الجمهورية » عند أفلاطون نجدها عند أرسطو في فن الشعر ؛ لأن الشاعر عند أرسطو محاك شأنه في ذلك شأن الرسام وكل صانع صورة (٣) .

وأرسطو الذي أدار كتابه « فن الشعر » كله على محور نظرية المحاكاة يفصل المحاكاة ببُعديها المنظور والمسموع في قوله : « ومن الناس من يحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب ما لهم من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال، ومنهم من يفعل ذلك بواسطة الصوت » وتراه يعدد من ألوان المحاكاة الصوتية الصفر في الناي واللعب بالقيثار (٤) .

(١) أرسطو: فن الشعر - عبد الرحمن بدوي: ٢٠.

(٢) جمهورية أفلاطون ترجمة حنا خباز بيروت، ١٩٦٩ ص ٣٠٩.

(٣) د. عياد كتاب أرسطو طاليس في الشعر - ١٤٢.

(٤) المرجع السابق: ٢٨.

والمحاكاة عند أرسطو ليست فقط جوهر الشعر الدرامي الذى هو كل الشعر عنده ، بل إن المحاكاة تختص كذلك بالعبارة التى تؤدى هذا الشعر، ذلك أنه يرى أن أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة الذى «هو أية الموهبة لأن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه»^(١) .

وهكذا يكون البناء الفنى للشعر باعتباره نسقاً أو تركيباً من الأفعال البشرية التى يقوم بها الفضلاء أو الأذنياء ؛ يكون هذا البناء محاكاة بما يساعده من مؤثرات منظورة ومسموعة فى الملحمة والمسرحية ، ويكون محاكاة كذلك بالقول الشعرى فيهما متمثلاً فى الاستعارة التى هى فى أصلها بصر بالتشابه بين الأشياء .

ونحن مع المحاكاة اليونانية أمام حقيقة هامة جداً فيما يختص بنظرية التخيل العربية التى هى محور هذا البحث ، وهذه الحقيقة تتمثل فى أن اللغة ليست كل شئ فى الشعر اليونانى الدرامى الذى تصفه نظرية المحاكاة ، فهناك إلى جانب اللغة المؤثرات البصرية والسمعية فى الملحمة والمسرحية معاً، صحيح أن أرسطو يذكر أن قوة التراجيديا تظهر بالقراءة لاغير ، وأن لها من البهاء مثل ما لها حين تمثل ؛ لكنه يرى كذلك أن التراجيديا التى تحتوى كل عناصر الملحمة تزيد عليها بجزأين غير هينين هما الموسيقى والمناظر اللذان يحدثان لذة عظيمة ، وهما هو بكل صراحة ووضوح يرى أن «الجوقة يجب أن تعتبر كواحد من الممثلين»^(٢) .

(١) أرسطو : فن الشعر - ترجمة د. بدوى ٢٠ .

(٢) د. عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : ١٥٤ .

وعلىنا ألا نفهم من هذا القول أن الملحمة اليونانية مجردة من معونة المؤثرات الخارجية البصرية والسمعية وأنها تعتمد فقط على الكلمات في تصوير أحداثها ، ذلك أن أرسطو نفسه يذكر أن الشاعر المنشد "قد يبالغ في الإشارات كما يفعل «سوسيتراتس» ، وربما فعل الشاعر المغنى مثل ذلك كدأب منا سينوس الأبونطى، لكنه يرى أننا ينبغي ألا ننسى الظن بكل أنواع الحركة ، كما لا ينبغي أن ننسى الظن بكل نوع من الرقص (١) " فهذه المؤثرات الخارجية المساعدة للشعر اليونانى هى أهم ما يميزه عن الشعر العربى المتكى على حروفه وحدها فى بنائه النغمى ، وعلى ما توجيه تكويناتها من الكلمات فى تصوير ذات المشاعر المتفاعلة مع محيطها ، وذلك فى مقابل تصوير الشعر اليونانى لأفعال الغير فى نسقها القصصى .

(١) المرجع : السابق ص ١٥٤ .

(٢)

التفصيل

من الفلسفة إلى البلاغية

٢ - التخيل من الفلسفة إلى البلاغيين

تتبعنا نظرية المحاكاة اليونانية عند أفلاطون التي نسبها إلى استاذة سقراط في الجمهورية ، وعند أرسطو الذي خالف أستاذة أفلاطون لا في تعريفها بل في مكانتها وأثرها .

والآن نتجه إلى نظرية التخيل عند واضعها أبى نصر الفارابى على أساس نظرية البلاغية وعند من تناولوها بعده وأهمهم الفيلسوفان ابن سينا وابن رشد ، والبلاغيان عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنى .

أ - الفلسفة .

أبو نصر الفارابى .

ظهر مصطلح التخيل أول مظهر عند الفارابى (المتوفى ٣٣٩هـ) ، والتخيل مرتبط فى اللغة بالوهم ؛ فالسحابة المخيلة هى التى تحسبها ماطرة^(١) ، والمخيل هو الرداء المنصوب على عود مؤهبا بوجود إنسان تحته^(٢) ، وأهم من ذلك ورود فعل التخيل فى القرآن الكريم باعتباره توهمًا مرتبطًا بالسحر فى قوله تعالى : (يَخِيلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى^(٣)) وقد ورد تفسيرها فى لسان العرب على أن يخيل هنا بمعنى يشبه أى يحمل على التوهم^(٤) . وهذا المعنى اللغوى ينسجم تماما مع ما ذهب إليه الفارابى من أن الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل لامحالة بالقياس إلى الأقاويل الجدلية الصادقة

(١) لسان العرب : مادة خيل .

(٢) لعل هذا سبب تسمية خيال المائة فى ريفنا المصرى .

(٣) سورة طه الآية ٦٦ .

(٤) لسان العرب مادة خيل .

بالبعض ، والأقاويل البرهانية الصادقة بالكل^(١) .

والآن دعنا نرى كيف بنى الفارابى نظرية التخيل على المحاكاة ، إنه يتفق مع أرسطو وبالتالي مع أفلاطون فى أن الشاعر (وهو هنا الشاعر الدرامى) يشبه المصور أو صانع الصورة ، وذلك حين يقول : إن موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ إلا أن فعليهما جميعا التشبيه ، وغرضهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم^(٢) .

وحين نرى تعريف الفارابى للمحاكاة بالتشبيه كما فى هذا النص فى قوله « إن فعليهما هو التشبيه » ، وحين نرى أبا بشر يونس بم متى يقرن المحاكاة بالتشبيه دائما فى ترجمته لكتاب أرسطو : فن الشعر^(٣) ، أقول حين نرى ذلك فلا ينبغى أن نسرع بالقول إن العرب لم يفهموا نظرية المحاكاة ، فهم قد فهموها فهماً جيداً بدليل انصراف الفارابى عن إطلاقها على الشعر العربى وبناء مصطلح التخيل بدلاً منها ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد انتقد ابن سينا الشعر الدرامى اليونانى كله كما سيمر بنا وتطلع إلى نظرية جديدة للشعر المطلق ، وهو مطلق من إसार القصة ، ومع ذلك فإن المحاكاة تقليد كما نرى فى عبارة أفلاطون فى الجمهورية ، والتقليد هو مشابهة فعل لفعل آخر ، ونفس عبارة «صانع صورة» تعنى ببساطة تامة مشابهة هذه الصورة للأصل ، غاية ما فى الأمر أن مصطلح التشبيه يستدعى

(١) فن الشعر - بدوي ص ١٥٠ .

(٢) السابقة .

(٣) انظر ترجمة يونس بن متى لفن الشعر لاسطو ضمن كتاب أرسطو طاليس للدكتور شكرى عياد : حيث لا يذكر المترجم القديم المحاكاة إلا مقرونة بالتشبيه على الدوام .

فى الأذهان مصطلح التشبيه فى البلاغة العربية ومآثله من جمود على يد البلاغيين المتأخرين ، كما أن التشبيه هو أصل الاستعارة التى أعلى أرسطو شأنها فى القول الشعرى وهو مدار عمل الشاعر المحاكى لأعمال الناس كما هم فى الواقع أو كما ينبغى أن يكونوا أو أدنى مما هم عليه ^(١) شأنه فى ذلك شأن صانع الصورة عند أرسطو .

وتنتقل الآن إلى الجزء الثانى فى نص الفارابى الخاص بفرض المصور والشاعر من عملهما التشبيهى وهو إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم ^(٢) لنراه يقترب رويداً رويداً من مصطلح التخييل الذى يذكره بالاسم فى النص الذى نورد له فيما بعد ، فهما فى عملهما الذى يحاكيان به الواقع ويقلدانه يتعاملان مع شيئين :

أولهما : أوهام الناس ، لأنها يوهمان الناس إيهاماً بأن ما يعرضانه عليهما حقيقى وما هو بحقيقى ، وهذا الإيهام بالحقيقة يجعل الفارابى منسجماً مع نفسه مره أخرى فى إصراره القاطع على أن الأقاويل الشعرية كاذبة لامحالة ^(٣) وهو بذلك يختلف اختلافاً واضحاً مع أرسطو ، وهو اختلاف يجعله أكثر قرباً من أستاذه أفلاطون الذى يرى مجافاة الشعر الدرامى للحقيقة وبعده عنها لايمرتبة واحدة بل بمرتبتين لأنه يحاكى أشياء هذا العالم التى هى نفسها محاكاة لعالم المثل ^(٤) ، غير أن الفارابى لا يأخذ نظرية أفلاطون فى

(١) د . عياد : كتاب أرسطوطاليس فن الشعر ص ٣١ .

(٢) فن الشعر لأرسطو - د . بدوي ص ١٥٠ .

(٣) انظر نفس المرجع : ١٥١ .

محاكاة المحاكاة بحذافيرها ولا بأساسها المعرفى وإنما هو يأخذها مأخذاً
فنيا معرفيا معا حين يقول : «ونحن ربما لم نعرف زيدا ، فنرى تمثاله فنعرفه
بما يحاكيه لنا ، لابنفس صورته ، وربما لم نر تمثالا له نفسه ، ولكن نرى
صورة تمثاله فى المرأة ، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه ، فنكون قد
تباعدنا عن حقيقته برتبتين ، وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية ، فإنها ربما
ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه ، وربما ألفت عما يحاكي الأشياء التى
تحاكي الأمر نفسه ، فنبتعد فى المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة ، وكثير من
الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاة بالأمر
الأقرب^(١) .

إننى فى الحق اعجب كل العجب لهذه المكانة المحورية التى تحتلها
محاكاة الأشياء فى الأدب أو هذه المماثلة التى يتركز حولها الاهتمام ، وأعتقد
أنها تعود إلى فطرة كامنة فى النفس الإنسانية لرؤية التماثل فى أشياء هذا
العالم المتنوع تنوعاً شديداً ، لأن هذا التماثل إنما هو خطوة نحو وحدة
الأشياء أو ارتدادها إلى أصل واحد ، ولهذا فأنا أرى أن مكانة التشبيه
والمحاكاة فى الأدب هى مكانة المعادلة فى العلم كلاهما سعى إلى إدراك وحدة
الوجود وخطوات نحو الأصل الواحد ، وتأمل معنى كيف يلاحظ الفارابى أن
الناس يرون محاكاة الشيء بشيء محاكٍ للحقيقة أتم وأفضل من المحاكاة
المباشرة للشيء الحقيقى ؛ بل ربما ابتعدت المحاكاة أكثر وأكثر عن الشيء
الحقيقى فصرنا أمام محاكاة للمحاكاة أى أمام محاكاة مركبة ، ثم محاكاة

(١) الفارابى : جوامع الشعر القاهرة ١٩٧١ من ١٧٥ .

أكثر تركيباً وهكذا ..

والفارابي يرى أن البعد عن المحاكاة الموثية بمرتبتين كأن ترى في المرآة صورة لتمثال إنسان ما يلحق الأقاويل المحاكية في محاكاتها للأمر نفسه (أي المحاكاة المباشرة من الدرجة الأولى) ، وفي محاكاتها لأشياء تحاكي الأمر نفسه (محاكاة من الدرجة الثانية) ، وهذا كلام يحتاج إلى برهان وإلى مثال لكن الفارابي لا يعنى نفسه بذلك ، وإنما يترك هذا السياق الفلسفى النظرى كما هو ، وربما أمكننا أن نفسر المستوى الأول والثانى وما يتلوه من التخيل بأن تخيل الشيء فى نفسه هو ذكره ذكراً مباشراً بدون استخدام الصور البلاغية القائمة أساساً على التشبيه - وهنا تنشئ الألفاظ لهذا الشيء صورة فى الذهن هى الصورة المحاكية له (محاكاة أولية مباشرة، يقول مالك بن الربيع:

أقول لأصحابى ارفعونى فإنما

يُقَرُّ العينُ أنْ سهيلَ بداليا

وتقول امرئ القيس :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل

بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلِ^(١)

فالشاعر الأول رسم فى أذهاننا بالفاظه موقفاً يتضمن موضعاً سماوياً، والشاعر الثانى رسم فى أذهاننا موقفاً يتضمن موضعاً أرضياً ، وكل موقف وما يتضمنه من موضع هو صورة مباشرة للشيء نفسه كما رآه الشاعر ، فنحن

(١) ديوان امرئ القيس . دار المعارف بيروت ، دت ص ١٦ .
-٢٧-

فى البيتين وأمثالهما أمام صورة محاكية محاكاة مباشرة للواقع أو لما يذكر الشاعر أنه واقع .

ننتقل الآن إلى المستوى الثانى من المحاكاة وهو الذى يستخدم فيه الشاعر الصور البلاغية التى محورها الأساسى التشبيه ، ومعناه أنه يرسم صورة الشئ فى ذهن المتلقى مستعيناً بشئ آخر يشبهه، ونستطيع أن نرى ذلك فى البيت التالى لبيت امرئ القيس السابق وهو قوله :

فتوضح فالمقراة قد عفُ رَسْمُها

لما نسجتها من جنوب وشمال^(١)

فبمجرد أن نسب الشاعرُ النسجَ إلى ربح الجنوب والشمال يكون قد انتقل إلى المستوى الثانى من رسم الصورة فى الذهن وهو المستوى غير المباشر الذى عبرَ عنه الفارابى فى هذا النص بتخييل الشئ فى غيره ؛ فهو هنا يجسد الرِّيحَ نولاً ينسج ما ينسجه على هذه البقاع أو لها ، وهكذا يخيل لنا الرِّيحَ بشئ آخر غيرها لكنه يشبهها من وجهة نظره فى عملها بهذه المواضع ، وينطبق هذا المستوى الثانى على جميع الأقاويل الشعرية التى تحتوى على الصورة البلاغية كقول أبى نواس :

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها

لومسها حجر مسته سراء^(٢)

(١) ديوان امرئ القيس . دار المعارف بيروت ، د.ت ص ١٦ .

(٢) ديوانه أبى نواس : بيروت ، دار الكتاب اللبنانى د.ت تحقيق احمد الغزالى ص ٤٢ .

فحالما جعل الشاعر للخمير ساحة تنزلها الأحزان فقد خيلَ لنا الخمر في غيرها ، وغيرها هو ساحتها هذه ، وهى هذه الاحزان التى هى أشخاص أو أبطال تنزل هذه الساحة ، وهذا الحجر الذى يتأثر بالسرور كما يتأثر الحى لومسها ، فهذه كلها «تخييلات» لأشياء فى غيرها، فلاساحة للخمير ، ولا نزول للأحزان ، ولا سرور للحجر ، وإنما هو تشبيه شىء بشىء وإدارة دفعة الحديث نحو المشبه به وكأنه الشىء الأول الذى يتحدث عنه الشاعر ، إنها عملية تحويل قائمة حقاً على المحاكاة التى ليست إلا عملية تشبيه فى أصلها وجوهرها وحقيقتها ، ولا يمكن أن تكون غير ذلك ، وبذلك تكون الألفاظ التى رسمت لنا الموقف المحتوى على منظر سماوى أو منظر أرضى اشبه بصنع تمثال لشيء ما عند مالك بن الريب وعند امرئ القيس ، ويكون تشبيه الريح بالنول فى علمه عرضاً للريح فى مرآة التشبيه من جهة معينة. ومع هذا فمسألة المرأة هذه مجرد تقريب لا أكثر لأن عملية التشبيه أعقد بكثير جداً من رؤية تمثال أو صورة الشىء فى مرآة ، وأرسطو نفسه تحدث عن المحاكاة فى مستويين : أحدهما مستوى محاكاة الأفعال البشرية فى إطار المنظر المسرحى فى التراجيديات ، وإشارات رقص المنشد فى الملحمة ، والثانى هو الاستعارة أو المحاكاة التى تتم داخل الحوار وقد أعلى من شأنها - كما مر بنا - معتبراً إياها آية الموهبة لأنها تتم عن البصر بأوجه التشابه بين الأشياء^(١) وهو ما لا يتحقق فى المستوى الأول الذى يكتفى بمجرد محاكاة أفعال الناس كما هم أو أفضل أو أسوأ مما هم عليه فى الواقع ، ومعنى هذا أن الشعر المرتكز على اللغة وحدها كالشعر العربى يحقق المستويين معاً بل

(١) أرسطو: فن الشعر د. بنوي ص ٢٠.

هو يحقق مستويات أعمق مع الصور البلاغية .

بقى لنا فى هذا النص الهام للفارابى قوله إن كثيراً من الناس يجعلون محاكاة الشئ بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب. وفى اعتقادى أن ذلك راجع إلى إعجاب الإنسان بعمله . إنه لون من الزهو بالذات لأن إعجابنا برسم يحاكي الواقع محاكاة دقيقة أو بتمثال يحاكي أدق تفصيلات الواقع هو إعجاب بالبراعة الإنسانية ، وبنجاح الإنسان فى تطوير الخط واللون فضلاً عن الحجر أو المعول وتشكيله التشكيل الذى يوحى بالواقع، ألا ترى شوقى يصف روعة التصوير فى كنز توت عنخ آمون بقوله :

صُورَ تَريكَ تحركاً والأصلُ فى الصور السكون^(١)

ومن قبله وصف البحرى كيف أنه شك فى حياة الصور التى رسمت للمعارك بين الفرس والروم فى أنطاكية :

واذا ماريت صورة أنطا كية ارتعت بين روم وفرس
والمنايا موائل وأنوشر وان يُزجى الصفوف تحت الدرفس
من مُشيع يهوى بعامل رُمح ومليح من السنان بترس
يفتلى فيهم ارتيابى حتى تتقرأهم يداى بلمس^(٢)

فالشاعران يقيسان روعة التصوير بمقدار ما يوحيه من حركة وحياة ،

(١) الشوقيات : بيروت ، دار الكتاب العربى ، د . ت . ٩٨/٢ .

(٢) البحرى : الديوان : القاهرة ، دار المعارف ط ٢ ص ٤٥ .

والإعجاب هنا إعجاب بالقدرة البشرية على خلق هذا الإحساس من خلال المهارة الفنية ولهذا فإن أي منظر عادي في الحياة حين يصور فنياً فإنه يستحوذ على الإعجاب ويستولى على الاهتمام من هذه الناحية ، ويتحقق هذا المستوى الأول في فن القصة التي تروى تفاصيل الحياة العادية فإذا بها تتحول إلى شيء مثير للاهتمام مع كل ما في هذا التصوير من بساطة وتلقائية وتسجيل لدقائق الأمور ، وتستطيع أن تلمس ذلك في روايات توفيق الحكيم على سبيل المثال فهو يروى أشياء لو شاهدها على الواقع لما أثارت انتباهك ولما شعرت بهذه المتعة التي تشعر بها وأنت تقرأها في كلمات الحكيم في «زهرة العمر» أو «عصفور من الشرق» أو غيرها ، وهذا هو المستوى الذي تقف عنده اللغة بوجه عام وهو مستوى المحاكاة المباشرة للواقع أو المستوى الأول بينما يتجاوز الشعر هذا المستوى إلى مستوى المحاكاة غير المباشرة من خلال الصور البلاغية التي تستدعيها طبيعته النغمية وتحيطها من ناحية أخرى بالجو الطبيعي المناسب لها ، وهذا المستوى الثاني هو الذي يشير الفارابي إلى أن الناس تفضله وتعهده أتم وأفضل من المحاكاة بالأمر الأقرب أو من المحاكاة المباشرة ، وهذا التفضيل راجع إلى أنه إذا كان الناس يعجبون بمحاكاة الواقع وبما تنطوي عليه هذه المحاكاة من مهارة ودقة من خلال الكلمات التي تصوره فإن إعجابهم يكون أشد - قياساً على ذلك - بالمشكلة بين أشياء هذا الواقع وغيرها من الأشياء ، لأن هذه المشكلة أو إدراك التشابه بين الأشياء المختلفة في هذا الوجود تتطلب قدراً أكبر من المهارة من مجرد تصوير الواقع كما هو أو كما يبدو للأديب أو الرسام ولهذا كان وصف أرسطو للبصر بالتشابه بين الأشياء بأنه أية الموهبة . فنحن هنا

أمام محاكاة للمحاكاة أو بعد عن الحقيقة لدرجة واحدة بل بدرجتين اثنتين، ولأن هذا يجعل الشعرَ أدخل في الوهم ، فقد رفض أفلاطون دخول الشعراء المدينة الفاضلة التي رسمها في « الجمهورية » ، ونفس الفارابي يرى أن الناس ميالون أكثر إلى الأوهام منهم إلى الحقائق كما سنرى بعد قليل .

ولنتفهم الآن كيف أسس الفارابي نظرية التخييل على المحاكاة . إن ذلك يتضح من قوله عن المحاكاة :

« أن يؤلف القول الذي يضعه أو يخاطب به - من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء ، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء - تخييل ذلك الشيء^(١) . »

أرأيت كم يكشف هذا النص عن معاناة الفارابي في الانتقال من المحاكاة إلى التخييل في هذا القول الدال على أمور تحاكي شيئاً ما يلتمس به تخييل ذلك الشيء ؟ إن المحاكاة هنا هي وسيلة إلى التخييل ، إنها جسر يعبره من يحاكي شيئاً بشيء آخر بواسطة القول إلى تخييل ذلك الشيء ، ومعنى هذا أن التخييل مختص أساساً بالقول الذي هو كل مقومات الشعر العربي الذي سنرى الفارابي في النص التالي يخصه وحده بالتخييل .. لقد عبر الفيلسوف بكل هذه الصعوبة الفكرية التي نراها في هذا النص من الشعر اليوناني إلى الشعر العربي ، ومن مصطلح المحاكاة اليوناني إلى مصطلح التخييل العربي مدركاً الفارق الجوهرى بين الشعر العربي والشعر

(١) الفارابي : إحصاء العلوم القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٨ ، ص ٨١ .

اليوناني .. الشعر العربي الذي محوره الأساسي القول أو اللغة، والشعر اليوناني الذي تقف إلى جوار القول فيه المؤثرات البصرية والسمعية التي رأيناها في ملاحمه ومسرحياته .

وما هو الفارابي يتم عبوره هذا من الشعر اليوناني ومحركاته إلى الشعر العربي وتخييله في النص التالي :

”يعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن ^(١) التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه مانعاف ، فأننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك أنه ممانعاف فتتفر أنفسنا منه فنتجنبه وإن تيقننا له ليس في الحقيقة كما خيل لنا ، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لوتيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول ، فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفكاره تخيلاته” ^(٢) فالفارابي يتحدث هنا بالفعل عن الشعر العربي الذي يستمع إليه والذي لا يقدم كالشعر اليوناني إشارات أو حركات في الملحمة ، ولا منظرا في المسرحية ، وهو يجعل التخييل الذي يحدث في أنفسنا وأذهاننا عند الاستماع إلى هذا الشعر شبيها بنظرنا إلى موضوعه ، وهذه الفكرة هي الفكرة المحورية في نظرية التخييل الفارابية ، فوق كلمات هذا الشعر على أسماعنا تجعلنا أشبه بمن يرى منظرا لما يتحدث عنه ، وهذا المنظر الذهني يصل به شبيهه أو محركاته للواقع أنه يحركنا كما لو كنا نرى الواقع نفسه ونعاينه ، فإذا كان ما يتحدث

(١) الأصح لاستقامة العبارة ”أن بدلا من « عن » .

(٢) إحصاء العلوم : ٨١ .

عنه هذا الشعر مما نكره ونعاف في الحقيقة حركتنا الصورة الذهنية المشابهة لهذا الشيء كما تحركنا حقيقته ، مع أننا نعلم جيداً أن هذه الصورة الذهنية مجرد خيال ووهم ، والفارابي يرى أن هذه هي الطبيعة البشرية التي تتأثر بالأوهام والتخيلات أكثر مما تتأثر بالأفكار والحقائق .

نحن في هذا النص أمام وصف دقيق لعملية التخييل القائمة على استماع يرسم صورة في الذهن شبيهة بالصورة المرئية ، وهذه الصورة بدورها محاكية للشيء الذي يريد الشاعر وصفه أو التعبير عنه. ولعلك توافقني على أن المعلم الثاني كان موفقاً غاية التوفيق في اختيار اسم التخييل للدلالة على هذه العملية المركبة ، وهو - كما أسلفنا - منسجم في هذا الاختيار مع رأيه في كذب الأقاويل الشعرية أو بعدها عن الحقيقة حتى باعتبارها محاكاة مباشرة ، فما بالك بصورة تتكون في الذهن نتيجة للاستماع إلى الشعر وهو ما ينطبق على الشعر العربي ؟ فإذا كان الشعر اليوناني يستعين بما تراه العين من مناظر مسرحية وما تسمع الأذن من موسيقى خالصة - وكلاهما محاك للواقع محاكاة مباشرة - فإن الشعر العربي يحقق المنظر المسرحي بكلماته وحدها تحقيقاً ذهنياً يشبه التحقيق المرئي بالعين ، أما الموسيقى فإنه يحققها بإيقاعه الخاص دون حاجة منه إلى أية مؤثرات خارجية بصرية أو سمعية ، والفارابي نفسه ينص على أن الشعر العربي يحقق أوزانه بحروفه وحدها ^(١) ، وهذا هو أدق تعبير عن الموسيقى الذاتية للشعر العربي ، فالوزن

(١) الفارابي : جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد تحقيق محمد سالم القاهرة ١٩٧١ ص ١٧١ - ١٧٢ .

عنده هو إيقاع الألفاظ وهي تنقسم إلى سلاميات وأسباب وأوتاد^(١) ، ويفسر مصطفى الجوزو السلاميات بالحروف^(٢) ، والسلاميات لفة هي عظام الأصابع أو كل عظام صغيرة ، وتفسيره للسلاميات بالحروف تفسير صحيح لأن الفارابي يضعها قبل الأسباب ، والسبب حرفان ، وهذه قبل الأوتاد ، والوتد ثلاثة أحرف . وهذا التفسير يتفق مع قول الفارابي إن الشعر العربي يحقق أوزانه بحروفه .

والمعلم الثاني يصف التساوي بين الشطرين في الشعر العربي وصفاً هدياً وهو وصف مناسب تماماً لطبيعة الموسيقى الذاتية للشعر العربي فهذه الأجزاء سألقة الذكر « محدودة العدد »^(٣) وهو يشترط أن يكون ترتيبها في كل جزء مثل ترتيبها في الجزء الآخر وبذلك تصبح « متساوية في زمان النطق بها » ثم هو يشترط بعد ذلك أن تكون الألفاظ المستعملة ملحنة^(٤) ، والواقع أن تلحين الشعر العربي هنا يتناقض مع قول الفارابي أن حروفه هي التي تقيم أوزانه بل إن أوزانه هي نفسها ألحان مثل بحر البسيط الذي هو لحز راقص بطبيعته ، والمتقارب الذي هو « مارش » عسكري ...

ان وصف الفارابي لموسيقى الشعر العربي في مستواها الأفقي (الوزن) هو وصف دقيق لإشارته الذكية إلى حروفه أساساً وانتظام هذه الحروف في أسباب وأوتاد على نمط معين في جزأين أو شطرين متساويين وخاصة ارتكاز هذا الشعر على حروفه أساساً في كيانه الموسيقي ، وهي

(١) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب ص ٢١ .

(٢) الفارابي : جوامع الشعر : ١٧٢ .

(٣) الفارابي : جوامع الشعر : ١٧٢ .

ملاحظة بارعة دقيقة أداه إليها اطلاعه الواسع على أوزان الأشعار الأخرى ،
ونفس هذا الاطلاع الواسع جعل المعلم الثانى يصف قافية الشعر العربى
على خلفية عريضة من مقارنة إمكانيات هذا الشعر بغيره من الأشعار، يقول :
ان أوميروس ، شاعر اليونانيين ، لا يحتفظ بتساوى النهايات وهذه النهايات
هى « الاشياء الواحدة التى تتكرر فى نهايات أجزاء الاقاويل الشعرية »^(١)

وهو يقارن ما عند اليونانيين وغيرهم من الأمم بما عند العرب الذين
يجعلهم منفردين بالقوافى الموحدة ويأدأ فى هذا المجال بقوله:

« إن أشعار العرب فى القديم والحديث كلها ذات قواف إلا الشاذ منها ،
وأما أشعار سائر الأمم التى سمعنا أشعارهم فجُلُّها غير ذوات قواف وخاصة
القديمة منها ، وأما المحدثه فهم يرومون بها أن يحتذوا فى نهاياتها حذو
العرب^(٢) . »

بهذا يكون المعلم الثانى أبو نصر الفارابى هو أول واضع لنظرية كاملة
فى الشعر العربى وليس معاصره قدامه بن جعفر كما يذهب إلى ذلك
إحسان عباس^(٣) فقد عبر الفارابى أدق تعبير وأكمله عن موسيقى الشعر
العربى كما رأينا فى مستوياتها الأفقى والرأسى على هذه الخلفية الواسعة
من الاطلاع على أشعار الأمم الأخرى وخاصة أشعار اليونانيين وهو اطلع
دعمته دعماً قويا الخبرة الموسيقية الكبيرة للفارابى صاحب كتاب الموسيقى

(١) الفارابى : قوانين صناعة الشعر ضمن كتاب فن الشعر لارسطو ، ترجمة د. بدوى من ١٥٧ .

(٢) الفارابى : الموسيقى الكبير تحقيق غطاس خشبه ومحمود الحفنى ، القاهرة د . ت ، من ١٠٩١ .

(٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى من ٢٢٧ .

الكبير ، هذا من ناحية البعد النغمي للشعر ، أما من ناحية البعد الدلالي فيأتي مصطلح التخييل الذي قدمه تعبيراً قوياً عن هذا البعد ، وهو كذلك تعبير يستند إلى خلفية من المقارنة بين الشعر العربي والشعر اليوناني ؛ فكلما الشعر العربي ترسم في ذهن المستمع له تخيلاً شبيهاً بما تراه العين ، وهذا التخييل يحرك المستمع كما يحركه المشهد الحقيقي ، وربما بشكل أكبر كما رأينا ، فالفارابي يجعل الشعر العربي بإمكاناته النغمية الذاتية المتولدة عن حروفه ونسقها وحدها ، يجعله يمتلك خاصية المؤثر البصري الخارجى الذى يعتمد عليه الشعر المسرحى اليونانى .

وإذا لم يكن الفارابي قد أتى لنظرية التخييل بأية أمثلة تطبيقية فقد نستطيع أن نطبقها على الشعر العربى فى مثل قول طرفه بن العبد :

لخولة أطلال ببرة ثمهد
تلوح كباقي الوشم فى ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد^(١)

فغناصر المنظر المسرحى مجتمعة فيما ترسم دلالات الكلمات فى البيتين ؛ البيت الأول يرسم الخلفية المادية من هذه الأطلال فى هذا المكان المعين والتى لم يبق منها إلا كما يبقى من الوشم فى ظاهر اليد ، وعلى هذه الخلفية يبرز الشاعر وأصحابه بهذه الهيئة التى وصفها الشاعر والتى تتضمن مطيهم ، وقد بدا عليه من الأسى ما جعلهم يواسونه خشية أن يقضى الحزن عليه . إنه حوار من جانب واحد لأن ما بالشاعر كان أكبر من الكلام .

(١) ديوان طرفه بن العبد : ١٠ .

وهذا مشهد عادى من مشاهد الحياة فى مثل هذه البيئة التى كان الرحيل المستمر طابعها الغالب ، ومن ثم كان الفراق بين الأحباب ظاهرة من أبرز ظواهر حياتها، لكن الشاعر بهذه الكلمات المنقومة أنشأ له إطاراً أشبه بلوحة حية أو بمشهد مسرحى لا ينقصه شىء من عناصر هذا المشهد من الخلفية المادية التى تضم الحدث البشرى ، وكل من الخلفية والحدث تشعلان عناصر أصغر فأصغر من هذا المكان الصحراوى وهذه الأطلال ثم الشاعر وحالته النفسية ورفاقه وهم يحدثونه محاولين التسرية عنه .

على أننا يجب ألا ننسى الإشارة إلى عنصر بالغ الأهمية فى البيت الأول هو التشبيه فى شطره الأيسر فالشاعر وفقاً لنظرية التخييل الفارابية لا يكتفى بأن يرسم بكلماته فى أذهاننا منظرأً شبيهاً بالمنظر الذى وقعت عليه عينه ، وهذا المنظر الذهنى هو بدوره شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إليه حيث يبلغ من قوته أن تتحول البصيرة المعنوية إلى بصر مادى .. كلاً إن الأمر لا يقف عند هذا الحد وإنما يزيد الشاعر هذه العملية التشبيهية المركبة عنصراً تشبيهاً آخر داخلها هو هذه الأطلال التى تشبه ما بقى من الوشم فى ظاهر اليد ، فالفاظ الشاعر ترسم فى ذهن المستمع صورة لأطلال خولة تشبه صورتها فى الواقع ، وهذا هو المستوى الأول من التخييل ، ويأتى المستوى الثانى من التخييل فى تشبيهها ببقية الوشم ، وهذا المستوى الثانى أكثر إمعاناً فى التخييل .

ويمكننا أن نجد العديد من الأمثلة فى الشعر العربى مما تنطبق عليه هذه المعالجة على أساس مصطلح التخييل عند الفارابى الذى لم يضرب مثلاً

واحدا فى تقديمه له ، ومن هذه الأمثلة القول الشهير لامرئ القيس فى وصف الجواد :

مَكْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَاً كَجُلُودٍ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ^(١)
ففى الشطر الأول من البيت ترتسم فى ذهن المستمع صورة ذهنية للمشاهد الذى يريد الشاعر التعبير عنه فى الواقع أو بكلمة واحدة للصورة الواقعية، وهذه الصورة الذهنية ليست مطابقة بالضرورة للصورة الواقعية وهى فى هذا الشطر الأيمن بالذات لا يمكن أن تكون كذلك ، فلشدة سرعة الفرس يخيل للشاعر أن الحركتين المتضادتين فى الاتجاه إنما تتحققان فى نفس الآن « مقبل مدبر معا » وهذا هو المستحيل بعينه فى قانون المنطق والواقع، لكن هذا ما يخيل للشاعر أى ما يرتسم فى ذهنه لحركة الفرس بفعل سرعته الكبيرة وألفاظه تنتقل إلى المستمع هذه الصورة الذهنية غير المطابقة للواقع والتى بالطبع لها دلالتها على شدة السرعة ، وهذه الصورة أبعد فى التخيل لهذا السبب من الصورة التى رسمها طرفة فى الشطر الأول من معلقته لأطلال خوله فى هذا المكان المعين لأنها أقرب من صورة امرئ القيس إلى المنطق والواقع ، ونأتى إلى الشطر الأيسر فى بيت امرئ القيس لنراه على نمط بيت طرفة فى عدم الاكتفاء برسم صورة ذهنية للصورة الواقعية التى يعبر عنها الشاعر وإنما هو يحيل المستمع إلى صورة أخرى يراها شبيهة بها هى صورة الجلود الذى يجعل له أقصى سرعة بتأثير عاملين هما ثقله الذاتى وشدة دفع السيل له ، إنه يريد أن يجسد سرعة الفرس بهذه الصورة

(١) ديوان امرئ القيس : القاهرة ، دار المعارف ، دت تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٧ .

الأخرى التى يرسمها لجلمود الصخر ، ووفقا لنظرية المحاكاة التى تتبنى عليها نظرية التخيل - كما رأينا - هناك فى الشطر الأول محاكاة وفى الشطر الثانى محاكاة للمحاكاة ، أى هناك مستوى أول ومستوى ثان للمحاكاة، ومن هنا نفهم على الطبيعة ومن واقع النص الشعرى العربى قول الفارابى أن هناك تخيلاً للشئ فى ذاته ، وهناك تخيل للشئ بغيره (١) فالشطر الأول من بيتى كُلُّ من طرفه وامرئ القيس تخيل للشئ فى ذاته ، إنه رسم لصورة الأطلال وصورة الفرس فى ذهن المستمع بالألفاظ ، والشطر الثانى فى كلا البيتين رسم لصورة أخرى تشبه هذه الصورة الذهنية أو وفقا لتعبير الفارابى تخيل للشئ بغيره .

وواضح هنا أن اختيار الفارابى لمصطلح التخيل بالذات بدلاً من المحاكاة هو بسبب اتكاء الشعر العربى على العنصر اللغوى وحده وعلى حروفه وحدها فى تشكيل أنغامه واعتماده على رسم صوره فى ذهن المستمع بغير استعانة بأية إشارات أو إيماءات أو رقص أو غناء كما كان الشاعر الملحمى اليونانى يفعل فيما ذكره أرسطو ، وبغير اعتماد على منظر مسرحى أو جوقة كما كان الحال فى الشعر المسرحى اليونانى ؛ فمحاكاة الشاعر العربى هى بالألفاظ وحدها ، إنه يخيل بها أو يُحدِّث بها تخيلاً فى ذهن السامع ، بينما الشاعر اليونانى يحاكي بالفعل ويقلد بالفعل بهذه الوسائل والمؤثرات السمعية والبصرية المساعدة له على المحاكاة والتقليد لأحوال وأعمال الناس فى الحياة .

(١) الفارابى : جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سالم القاهرة ، ١٩٧١ م ص ١٧٥ .

وإذا كان طرفة قد رسم فى بيتيه أنْفَى الذكر الخلفية المكانية التى دار عليها الحدث البشرى الذى أدّاه وأصحابه فى هذا المشهد المناظر للمشهد المسرحى اليونانى بكل عناصره ، فإن شاعراً عربياً جاهلياً آخر قد رسم الخلفية المكانية والزمانية أيضاً رسماً بديعاً فى ذهن سامعه حتى كأنّ هذا السامع يرى بعينه هذه الخلفية الصحراوية فى إحدى الليالى القمرية ويرى أمامها مشهداً بشرياً يحمل شحنة كبيرة من التوتر النفسى لشاعر أعد العدة للرحيل عن قومه غاضباً عاتباً قائلًا ، إنه مستبدل بهم قوما آخرين من وحوش الصحراء أكثر منهم صونا لسره ، وأحرص منهم على ألا يسلموه إلى من جنى عليهم من الناس ! فلنسمع ولنر لا ببصيرتنا فقط بل بأبصارنا كذلك هذا المنظر المسرحى الرائع الذى تؤديه كلمات الشاعر العربى وحدها :

أقيموا بنى أمى صدور مطيكم	فأتى إلى قوم سواكم لأُميَلُ
فقد حُمّت الحاجات والليل مقمرٌ	وشدّت لطيات مطايا وأرحلُ
ولى دونكم أهلون : سيد عمّلس	وأرقت ذلول وعرفاء جبالُ
هم الأهل لا مستودع السرّ ذائعٌ	لديهم ولا الجانى بما جرّ يُخْذَلُ ^(١)

وهل مشاهد الحياة التى يقلدها المنظر المسرحى ومايجرى عليه من أحداث غير ذلك ؟ خلفية مكانية وزمانية تجرى عليها أو أمامها الاعمال البشرية : صحراء وليل مقمر ومطايا معدة للرحيل لإنسان غاضب عاتب على أهله يستعد لهجراتهم إلى الأبد ، بل إن هذا المشهد المسرحى الذى يؤديه

(١) الشنفرى : لامية العرب ببيروت ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ ص ٣ .

الايقاع النغمى للكلمات هوأخلد من المشهد المسرحى الذى سرعان ما يزول،
وليس كذلك المشهد المرسوم بريشة الكلمة الموقع على حروفها !

ولماذا نبقى مع الشعر الجاهلى وحده ؟ إن نظرية التخيل الفارابية
متحققة تحقّقاً كاملاً فى الشعر العربى الحديث عند شوقى فى رباعياته
الرائعة التى تحمل هذا العنوان : البسفور كأنك تراه ، أى أن الصورة الذهنية
التي يحققها الاستماع للأبيات هى فى قوتها ووضوحها وبقوتها مثل الصورة
البصرية ، وهذه هى نفس نظرية الفارابى ؛ فالتخيل الذى يقع فى أنفسنا
عند استماعنا للأقاويل الشعرية شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى ما
يُشبهها ^(١) فنحن هنا أمام عملية اقتران عبر التخيل بين السمع وبين
البصر، أو ما ينجح الشاعر فى إيهامك والتخيل لك أنك تراه ببصرك مما
يعبر عنه .

نعم ،هأى نظرية الفارابى فى التخيل تتحقق عند شوقى فى هذه
الرباعيات وفى غيرها أيضا ، إلا أن مايلفت نظرنا هو نص شوقى فى
عنوانها على ما يشير يوضح إلى تحقق نظرية التخيل فيها .

تأمل معنى قول شوقى :

وَمَاءٌ أَمْ سَمَاءٌ أَمْ بَنَاتُ	جَهَاتُ أَمْ عَذَارَى حَالِيَاتُ
وَكَيْفَ طُلُوعُهَا وَالْوَقْتُ ظَهْرُ؟	وَتِلْكَ جَزَائِرُ أَمْ نِيَرَاتُ

(١) الفارابى : إحصاء العلوم ص ٨١ .

جلاها الأفق صفراً وهي خضرُ
كزهريّ دونه في الروض زهرُ

لسوى بحرٍ بها والتفُّ بحرُ
كما ملكت جهات الدوح غدُرُ^(١)

إن روعة الرباعية الأولى هنا أن الشاعر فيها يعرض لنا التخييل ذاته عبر حيرته الفنية بين ما إذا كان ما يراه جهات بديعة أم عذارى حاليات ، إنه لا يقول إن هذه تمثل تلك ولا أن هذه هي تلك ، وهو لا يلجأ إلى تشبيه ولا استعارة بل إلى أسلوب أقوى وأكثر فاعلية من الاثنين ، إنه يمارس عملية التخييل ذاتها ، فالتخييل يقع له شخصياً وهو يريد أن يشرك سامعه أو قارئه معه فيما يخيّل إليه أن هذا هوذاك ، وهو ما ينطبق على قوله في الشطر المقابل وماء أم سماء أم نبات « إنه هنا لا يجد فرقاً فيما يخيّل إليه بين الجمال الأرضي والجمال السماوي ، إن الصفاء هنا هو الصفاء هناك ، والفتنة هنا هي الفتنة هناك ، وهو في البيت التالي يواصل حيرته بين الأرض والسماء أيضاً ، بين الجزائر الأرضية والنيرات السماوية ، إنه يمارس بل دعنا نقول إنه يعانى التخييل بينها ، هذا التخييل المبني أساساً على المحاكاة والمشابهة بين شيئين .. إنه لا يدري أيرى أشياء أرضية أم أشياء سماوية ، جزائر أم نيرات ، وشاعرنا البارِع يعنٍ إمعاناً شديداً في عرض ما يعاينه أو يعاينيه من عملية التخييل التي تمارسها الطبيعة نحوه حين يدهشه طلوع هذه النيرات وقت الظهر ، وهذه هي ذروة التخييل الذي يتعرض له الشاعر ، والذي يعرضه علينا بكل هذه البراعة وهذه البراعة الفنية الفائقة ، إنه بكل براعة يتلقى تخييل الطبيعة الأرضية والسماوية بين كل هذه المظاهر الفاتنة الرائعة ،

(١) الشوقيات : بيروت ، دار الكتاب العربي ، د.ت ٤٠/٢ .

وهو مجرد متأمل لهذا التخييل الطبيعي ومجرد ناقل وعارض لهذا التخييل،
بينما شاعرنا يقوم بأروع عملية تخييل في الشعر في هذه الرباعيات الفريدة
حقاً في روعتها وفتنتها .

ونأتى الآن إلى الرباعية الثانية :

جلاها الأفق صفراً وهي خضر كزهرٍ دونة في الروض زهرُ
لوى بحرُ بها والتف بحرُ كما ملكت جهات الدوح غُدُرُ^(١)

يحتوى الشطر الأيمن في كل بيت على المستوى الأول من التخييل وفقاً
لنظرية الفارابي (تخييل الشيء في نفسه) ، والشاعر في البيت الأول يرسم
بألفاظه في أذهاننا الصورة التي تعكس الحقيقة : فهي جزر يجلوها الأفق
لناظرين صفراء وهي خضراء في الحقيقة ، وفي الشطر الأيمن يعتمد إلى
المستوى الثاني من التخييل وهو أنه يخيل لنا الشيء في غيره أى يأتى
بصورة مشابهة لصورة الشيء أو يخيل لنا الشيء، في غيره ، وذلك حين
يجعل منظر الجزر الصفراء في مظهرها الخضراء في حقيقتها أشبه بزهر
يحجب زهر، وفي هذه الكثافة الزهرية تمتزج ألوان الزهر وتبدو للعين على غير
حقيقتها ، وهذا المستوى الثاني من التخييل هو بعينه التشبيه في علم
البيان وما فعله الشاعر في البيت الأول يفعله في البيت التالى له ، فهو في
شطره الأيمن يخيل لنا الشيء ذاته حين يرسم لنا بألفاظه صورة محاكية
مشابهة لصورته كما رآها هو "لوى بحر بها والتف بحر" وفي الشطر الأيسر

(١) الشوقيات : ٤٣/٢ .

يخيّل الشيء في غيره بعد أن خيّل في ذاته ، فالتفاف البحر بهذه الجزر أشبه بالتفاف الغدران بالدوح وإحاطتها به من كل جهاته .

هذه هي نظرية التخيل كما قدمها الفارابي في انطباقها على الشعر العربي قديمه وحديثه . ذلك أن الفارابي نفسه لم يقدّم أمثله من الشعر العربي وإنما ساق النظرية مساقاً نظرياً بحثاً كما رأينا من النصوص التي وردت في كتبه : «رساله في صناعة الشعر» ، و«الموسيقى الكبير» ، و«جوامع الشعر» وكلها تشكل أجزاء هذه النظرية التي شملت البعدين الأساسيين في فن الشعر وهما النغم والدلالة : وقد وصف المعلم الثاني اعتماد الأنغام أو الأوزان الشعرية العربية على حروف الشعر نفسه وتشكيلاتها من أسباب وأوتاد وكذلك القافية العربية مقارنة ذلك بالأشعار الأخرى حيث ظهر تميّز الشعر العربي في المستويين النغميين الأفقي والرأسي (الوزن والقافية) على الأشعار الأخرى التي تعتمد على الموسيقى الخارجية والتي تهمل القافية .

أما الدلالة فتركزت عليها نظرية التخيل التي بناها الفارابي أساساً على نظرية المحاكاة ، ووصف تميز الشعر العربي بأن الاستماع له يرسم في الذهن صوراً مشابهة لما تراه العين ، فهو إذن شعر متكى على ذاته في النغم ومتكى على ذاته أيضاً في الدلالة ، وهذا هو ما جعل التخيل مصطلحاً أكثر مناسبة لهذا الشعر من مصطلح المحاكاة ؛ لأن الشعر اليوناني المستعين بالمؤثرات الخارجية يجعله بالفعل محاكياً مباشراً للحياة سواء بحركات وإيماءات ورقص الشاعر الملحمي المنشد أو بمنابر المسرحية وممثليها وملابسهم وحركاتهم وأصواتهم ومصاحبة الجوقة لهم ، أما الشعر العربي فإن

ألفاظه وحدها هي التي تقوم بكل ذلك بالايقاع النغمي لحروفها وبالصور الذهنية التي تصل قوة وضوحها إلى الحد الذي "يخيل" إلى سامعها أنه يراها رأى العين .

وها هو أرسطو نفسه يعلن أن المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون، فالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء المأساة المنظر المسرحي ثم النشيد الموسيقى والمقولة فإن هذه هي الوسائل التي بها تتم المحاكاة ، وأعنى بالمقولة تركيب الأوزان نفسه ، أما النشيد فله معنى واضح تماماً^(١) .

ولأن الشعر العربي لا يعتمد إلا على المقولة وحدها - وفق تعريف أرسطو لها - فإن تطبيق المحاكاة عليه بالمفهوم اليوناني يُعدُّ عملاً غير صائب، ولهذا قدم الفارابي مصطلح التخيل الذي لام طبيعة الشعر العربي كما قدمنا .

وفي إطار هذه النظرة الشاملة إلى نظرية الفارابي المتكاملة في الشعر لابد لنا من الإشارة إلى علاقة الوزن بالمعنى عنده ، وهو في هذا الموضوع الذي أراه أدق موضوعات الفن الشعري وأكثرها حساسية يبدو متأثراً كثيراً بأرسطو ، فهو يذكر أن قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو المحاكاة والوزن وإن كان الوزن أصغر من المحاكاة^(٢) .

ولذا رجعنا إلى كلام أرسطو في موضوع العلاقة بين مضمون الشعر ووزنه وجدناه يقول إن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري والوزن، وهو يذكر أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادةً شاعراً وبرغم

(١) أرسطو: فن الشعر ترجمة ، بدوي : ١٩ .

(٢) الفارابي : جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد تحقيق محمد سليم - القاهرة ١٩٧١ ، ١٧١ .

ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأبناذوقليس إلا في الوزن ^(١) وواضح من هذا النص أن أرسطو لا يجعل للوزن شأنًا كبيراً في فن الشعر ، فقد اعتاد الناس في رأيه - مجرد اعتياد - أن يقرنوا الوزن بالشعر ولكن الذي يقدم معلومات طبيعية مثلاً في كلمات موزونة لا يمكن مقارنته بشاعر مثل هوميروس لأن هوميروس شاعر بالمحاكاة وليس بالوزن فالوزن وإذن لا يميز بين الشاعر وغير الشاعر ، ونص الفارابي دليل على أنه يسجل رأى القدماء في هذه العلاقة بين الوزن والشعر ولا يتطرق إلى الشعر العربي بدليل أنه ذكر المحاكاة ولم يذكر التخييل الذي أسلفنا أنه بناه عليها لكي ينشئ نظرية ملائمة للشعر العربي الذي يراه في وزنه وقافيته كما قدمنا متميزاً على الأشعار الأخرى .

على أننا يمكن أن نفهم من نص الفارابي السابق أنه برغم أهمية الوزن في الشعر فإنه لا يمكن مقارنته بمضمون الشعر فمكانته أقل من المضمون أو من المحاكاة - التي هي أساس التخييل - لأن نظم أية معلومة علمية لا يجعلها شعراً ، ومما يؤكد لنا الأهمية الكبرى التي يراها الفارابي لمضمون الشعر هو أنه يجعل التخييل في الشعر كالبرهان في العلم ^(٢) ولأن العلم لا قيمة له بغير برهان فكذلك الشعر لا قيمة له بغير تخييل ، وهنا يقيم الفارابي مقارنة بين الأقاويل البرهانية التي هي صادقة عنده بالكل لا محالة وبين الأقاويل الشعرية التي هي كاذبة عنده بالكل لا محالة .

(١) أرسطو: فن الشعر - ترجمة د. بدوي ص ٦ .

(٢) الفارابي : جوامع الشعر ص ١٧٤ وقد وردت العبارة خطأ على النحو التالي كالمعلم في البرهان وهي بذلك معكوسة من الوضع المنطقي الصحيح .

- التفتيش بهمد الفارابي .

إذا كانت نظرية المحاكاة قد تداولها الفلاسفة اليونانيون بالاتفاق والاختلاف كما رأينا ، فإن نظرية التخييل التي بناها الفارابي على نظرية المحاكاة قد تلقاها الفلاسفة والبلاغيون العرب بالاتفاق والاختلاف والشرح بحيث يتعين علينا أن نعرض لأرائهم ، لأن ذلك يعطينا الصورة الكلية لنظرية التخييل في الفكر العربي وأثرها في هذا الفكر .

التخييل هو غاية الشعر عند ابن سينا إذ يقول : « والشعريستعمل للتخييل^(١) ، والكلام المخيل عنده هو الكلام الذى تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجمله تنفعل لها انفعالاً نفسانيا غير فكرى سواء كان المقول به مصدقا أو غير مصدق » ، والتخييل عند ابن سينا إذعان للتعجب ، والاعتداد بنفس القول ، والتصديق إذعان لقبول أن الشئ على ما قيل فيه ^(٢) .

رواضح أن كل ما يفعله ابن سينا فى هذا النص هو أنه يعمق التخييل الذى يجعله غاية الشعر كما نرى وحين يصف أثره النفسى القوى فى متلقى الشعر باعتباره محركاً للعاطفة لا للفكر فإنه يرى أن لالعلاقة له حينئذ بالتصديق أو التكذيب ؛ إذ أن علاقة المتلقى هنا بالقول وليس بالمقول به ؛ وهذه فكرة دقيقة غاية الدقة ؛ فالشعر يؤثر بنفس القول ألا بما يحتوى عليه القول من قضايا تحتمل الصدق والكذب بطبيعتها ، وهذا فرق دقيق من جانب ابن سينا ، معناه أن العلاقات الداخلية لأجزاء القول هى الشئ المهم هنا ، فإذا تناسقت هذه العلاقات كان هذا هو غاية الشعر ، وعلى سبيل المثال فقول أبى نواس فى الخمر :

(١) من كتاب الشفاء لابن سينا ضمن فن الشعر لأرسطو - ترجمة د. بدوي بيروت دار الثقافة ، ص ١٦٢ .

(٢) المرجع السابق .

صفراء لاتنزل الأحزانُ ساحتها لو مسها حجرٌ مسته سراً^(١)

هذا القول جميل بتناسق علاقاته الداخلية ، فالشاعر يؤيد قوله بأن الأحزان لا تنزل ساحة الخمر بانه حتى الحجر تمسه الفرحة لو مسته الخمر، إنه يُحدث تناسقاً داخلياً بين زعمه في الشطر الأول وبين زعمه في الشطر الثاني، وهذا التناسق هو جوهر الجمال ، لكثك لوخرجت عن هذه الدائرة دائرة القول ذاته لترى التطابق بينه وبين الحقيقة التي هي خارجة عنه لم تجد شيئاً فليس هناك على وجه الدقة الواقعية والمنطقية ساحة للخمر لا تنزلها الأحزان ، وحتى مجرد دلالة هذا القول على أن الخمر تذهب بالأحزان عن طريق فعلها بالعقل محتاج إلى نظر ، أما بقية هذا القول به من أن الحجر تمسه السراء إذا مسته الخمر فهو مما تقبله العاطفة على سبيل المبالغة ولأقْبُول له في المنطق والواقع .

ومثل هذه المحاكمة المنطقية للشعر تبوقاسية وغير مناسبة لكنها تكشف لنا عن طبيعة هذا الفن من وجهة نظر ابن سينا على الأقل حين يفرق بين التخيل والتصديق وحين يقصر التخيل على القول في حد ذاته أو على علاقاته الداخلية دون اعتبار لتصديق أو تكذيب هذا القول خارج دائرته الذاتية ، وحين يجعل التصديق المنطقي علاقة بين القول ككل وبين الواقع الخارجي .

وابن سينا متفق مع الفارابي في أن الناس بطبيعتهم أكثر ميلاً إلى

(١) ديوان أبي نواس : بيروت ، دار الكتاب العربي ، دت ، ص ٢٨ .

اتباع الأوهام من الحقائق ، فالإنسان عند الفارابي - كما رأينا - كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته كما مر بنا ، وابن سينا يقول: إن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق ، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكروها^(١) وكما لم يغفل الفارابي الإيقاع النغمي للشعر ملتفتا إلى أن الشعر العربي يعتمد على نغمه الذاتي في أدائه للتخييل نرى ابن سينا بعد أن يتحدث عن اللحن - متأثرا في ذلك بالشعر اليوناني في استعانتته باللحن الخارجي - نراه يذكر أن انفرد الوزن والكلام المخيل كافيان للشعرية ؛ لأن المقدمات المخيلة والإيقاع المتناسب يجعلان الشعر أسرع تأثيرا في النفس (التي) تميل إلى المتزنات والمنتظمات التركيب^(٢) .

وهذا كلام بالغ الأهمية في الربط بين العنصرين الأساسيين في الشعر الخالص وهما المعنى والوزن ، ذلك أن أرسطو كما رأينا إنما ركز اهتمامه الأكبر على المضمون الذي ينحصر عنده في المحاكاة ، بينما يرى أن الناس قد اعتادوا على قرن الشعر بالوزن ، هذا الوزن الذي لو كتب به عالم بالطب قصيدة في علمه لم يُعدّ شاعراً وإنما الشاعر هو المحاكى مثل هوميروس^(٣) ، إلا أن ابن سينا ينص صراحة على كفاية الوزن والكلام المخيل للشعرية ، وهو بهذا يتحدث عن الشعر العربي الذي حرص على المقارنة بينه وبين الشعر اليوناني في مجال المضمون كما حرص الفارابي على هذه المقارنة بين الشعرين في الوزن والقافية فيما مر بنا .

(١) فن الشعر - ترجمة د. بدوي : ص ٦٥ .

(٢) ابن سينا : المجموع ص ٢٠ .

(٣) د. عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص ٢٠ .

ولابن سينا مقارنة مهمة بين الشعيرين اليونانى والعربى من حيث تركيز الشعر اليونانى على "الأفاعيل والأحوال" وأهمية الذات عندهم فى العمل^(١) وهو ما يتسق تماما مع القول الذى أوردناه لأرسطو من أن الحياة كيفية عمل لاكيفية وجود ، بينما الشعر العربى هدفه التأثير فى النفس تأثيراً يؤدى إلى فعل أو انفعال أو لمجرد العجب فقط ، فالعرب تشبه كل شئ لتعجب بحسن التشبيه^(٢) ومن ذلك أن الهدف الأخلاقى فى الشعر اليونانى أكثر بروزاً منه فى الشعر العربى ، إلا أن حازم القرطاجنى يورد لابن سينا نصاً ينسب فيه الخرافات إلى الشعر اليونانى ، وهذا النص هو الذى يهمنى فى هذا البحث من حيث علاقته بالتخييل ، بقول ابن سينا : وكان شعراء اليونان يخلقون أشياء يبنون عليها تخايلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم ، ويجعلون تلك الأشياء التى لم تقع فى الوجود كالأمثلة لما وقع فيه ، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعاً نحو ما تحدث به العجائز الصبيان فى أسمارهم من الأمور التى يتمنع وقوع مثلها ، ويذكر القرطاجنى أن ابن سينا ذم هذا النوع من الشعر قائلاً : ولا يجب أن يحتاج فى التخييل الشعرى إلى هذه الخرافات البسيطة التى هى قصص مخترعة ، وأن هذا لا يوافق جميع الطباع^(٣) .

مثل هذه المقارنات بين الشعيرين العربى واليونانى من جانب ابن سينا وقبله الفارابى تنفى نفياً قاطعاً أن يكون الفكر العربى قد عجز عن فهم الشعر اليونانى وفهم نظرية المحاكاة التى تصف هذا الشعر ، وما هو هذا

(١) فن الشعر لأرسطو ، ترجمة د. بدوى ص ١٧٠ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ٢٧٧ .

الفكر يتجاوز مجرد الفهم إلى ابتداء نظرية التخيل التي استوتحت حقاً نظرية المحاكاة لكنها تجاوزتها فى مراعاة الفرق بين شعر اليونان وشعر العرب ، وها هو ابن سينا الذى ينسب الفضل إلى الشعر اليونانى فى الجانب الأخلاقى يذم هذا الشعر فى جانب الخرافى ، وواضح أن ابن سينا يتحدث فى النص الأول عن الشعر المسرحى اليونانى ، بينما يتجه حديثه فى النص الثانى إلى الشعر الملحمى ، والحق أنك تقرأ الإلياذة والأوديسا فتترى كلام ابن سينا منطبقاً حقاً على تلك الشخصيات والاحداث الخرافية فى الملحمين ، ومما يؤكد هذا الذى نذهب إليه امتداح ابن سينا للمسرحية اليونانية فى قوله : أول أجزاء طراغوذيا هو المقصود من المعانى المتخيلة والوجيهة ذات الرونق^(١) .

فالتخيل عند ابن سينا لا ينبغي أن يهبط إلى مستوى هذه القصص الخرافية البسيطة التى لاتناسب إلا عقلية الصبية والعجائز .

وابن سينا يخلص من مقارنته بين شعر اليونان والعرب إلى رأى بالغ الأهمية هو أن الحكيم (أرسطو) لو كان قد اطلع على ما فى شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات لزاد على ما وضعه من قوانين فى نظريته^(٢) .

ومعنى ذلك ان ابن سينا يرى نقصاً فى نظرية المحاكاة فهى لاتصف فن الشعر ككل وإنما تصف منه لوناً واحداً وهو الذى رأيناه يمتدح الجزء

(١) فن الشعر لأرسطو ، ترجمة عد. بنوى : ١٧٧ .

(٢) فن الشعر لأرسطو - بنوى ص ١٩٨ وانظر المنهاج : ٦٩ .

المسرحى فيه ويزرى إزراء شديدا على ما فيه من قصص خرافى يراه فى بساطته مما يتسامر به الصبيان والعجائز^(١) وهو ما نكرر أنه يتجه إلى الجزء الملحمى فى الشعر اليونانى الذى تكثر فيه هذه الخرافات ، وأرسطو نفسه يقول إن هوميروس هو الذى علم الشعراء كيف يتقنون الكذب^(٢) .

وابن سينا يتجاوز ذلك ويجرؤ على ما لم يجرؤ عليه الفارابى حين يتطلع إلى نظرية جديدة أو علم جديد للشعر إذ يقول : ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق أو علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل ، اما هنا فلنقتصر على هذا المبلغ^(٣) .

وعلم الشعر المطلق كما سبق أن ألعنا فى مقدمة البحث يعنى المطلق من القصة ، وبهذا يكون الشعر فناً خالصاً مستقلاً كالشعر العربى ، أما علم الشعر فهو ذلك الذى يشمل الشعر الخالص والشعر المقترن بالقصة أو الذى هو لسان القصة كما هو حال الشعر اليونانى ، فابن سينا قد تطلع إلى هذا الإنجاز الكبير لأنه يرى أن نظرية المحاكاة لا تكفى ، ولأن الشعر اليونانى الذى تصفة وتقنّن له ليس هو كل الشعر ، وأرسطو لم يطلع على شعر العرب ولهذا جاءت نظريته غير كاملة .

ويقف د. مصطفى الجوزو^(٤) أمام نقطة هامة عند ابن سينا فى موضوع التخييل هى أنه يجعل المقدمات المخيلة فى الشعر إما محاكيات أو خالية من

(١) القرطاجنى : المنهاج ص ٧٧ .

(٢) د. عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ص ١٤٠ .

(٣) القرطاجنى : المنهاج ص ٦٩ .

(٤) الجوزو : نظريات الشعر عند العرب : ٢١ .

الحكاية ، ويتساءل : ما الذى يمكن أن يحل محل المحاكاة (التشبيه هنا) فى تأدية التخيل ؟ قائلًا: هذا ما لا يجيب ابن سينا عنه .

وفى اعتقادى أن مثل هذه المعالجة لا يمكن أن تتم بمعزل عن النصوص الشعرية ذاتها ، وكل قول شعري يبدأ بوصف لحال ما ثم يردفه بتشبيه لهذه الحال هو تخيل بسيط يعقبه تخيل مركب كما سبق أن ذكرنا ، ولنذكر هذا البيت للنايفة فى وصف ثور أطلقت عليه كلاب صيد :

فكر محمية من أن يفر^(١) ، كما كَرَّ المحامى حفاظاً خشية العار^(٢) .
الجملة الأولى فى هذا البيت هى وصف لسلوك الحيوان ، وذلك أنه كَرَّ فى هذا الموقف بدلا من أن يفر ، فهو مختار حقيقة لموقف الكر والهجوم بدلا من الفرار ، هذه الحملة هى نفسها تخيل لأن الشاعر بالفاظه رسم فى أذهاننا صورة محاكية للواقع (أو لما يفترض أنه وقع فعلاً) فلدينا إذن صورة ذهنية ناشئة عن الصورة الواقعية بواسطة ألفاظ الشاعر فى هذا الجزء من البيت ، وفى الجزء المتبقى منه شبه الشاعر سلوك الحيوان بسلوك الإنسان الذى يكر ويهاجم حفاظا على شرفه واتقاء للعار ، وهذا التشبيه هو إحالة من الصورة الذهنية إلى صورة أخرى تختلف فى وحداتها لكنها تلتقى معها فيما نسميه وجه الشبه وهو كر الحيوان المشبه لكر الإنسان فى موقف القتال . وإذا أعطينا صورة الواقع المباشر رقم ١ والصورة الذهنية الخاصة به فى الجملة الأولى من البيت رقم ٢ ، والصورة التشبيهية رقم ٣ ، فإنه يمكننا وضع الرسم البيانى البسيط التالى :

(٢) ديوان النايفة القاهرة ، دار المعارف ، د.ت : ٢٠٣ .



ويكون التخيل قائماً بالصورة الذهنية التي هي محاكاة للواقع ، وبالصورة التشبيهية التي هي محاكاة للواقع ايضاً لكن من خلال الصورة الذهنية أوعلى أساسها ، وهذا نفسه هو مايجعلنا نفهم العلاقة بين المحاكاة والتخيل عندالفارابى التي رأى د. مصطفى الجوز وأنها مما يحتاج إلى إعمال فكر وتمحيص^(١) ؛ فالصورة الذهنية التي ترسمها الألفاظ فى الذهن (رقم ٢) فى هذا الشكل هى تخيل على أساس أنها صورة "محاكية" للواقع ، وهى تخيل الشئ فى نفسه ، بينما الصورة القائمة على التشبيهية (رقم ٣ فى الشكل) هى تخيل الشئ بغيره فيما مرّ بنا من تقسيم الفارابى للتخيل إلى هذين النوعين .

(١) الجوزو: نظريات الشعر عند العرب : ١٢١ .

التخييل عند ابن رشد (ت ٥٦٥هـ) وابن خلدون (ت ٨٠٨هـ)

يتابع ابن رشد الفيلسوفين الفارابي ثم ابن سينا في أن التخييل هو كل العمل الشعري بقوله إن "الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة" ونراه يذكر أن أصناف التخييل وأصناف التشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان وثالث مركب منهما .

أولاً : تشبيه شئ بشئ وتمثيله به باستخدام أداة للتشبيه

ثانياً ، مايسمية أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه مثل قوله تعالى : ﴿ وَأَزْوَاجَهُمْ كَمَا هُمْ ﴾ (١) و " في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية" .

والنوع الثاني هو أن يبذل التشبيه مثل أن نقول : الشمس كأنها فلانة .

والنوع الثالث في رأى ابن رشد هو المركب من هذين (٢) .

والذى يعنينا هنا هو أن ابن رشد جعل أنواع التشبيه هي نفسها أنواع التخييل وهو هنا يخالف الفارابي (ت ٣٣٩ هـ) ومن بعده ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) فالفارابي جعل القول الشعري كما رأينا يرسم الصورة الذهنية في ذهن المستمع ، تلك الصورة المحاكية للصورة الواقعية التي رآها أو يفترض أنه رآها ، ولهذا لم يربط الفارابي وابن سينا التخييل بالتشبيه لكن التشبيه أو

(١) من سورة الأحزاب آية ٦ .

(٢) انظر فن الشعر لأرسطو ترجمة بدوي : ٢٠١ - ٢٠٣ .

المحاكاة وهما مترادفان عند متى بن يونس مترجم أرسطو وعند غيره من قدماء المترجمين والمخلصين لكتاب أرسطو في الشعر ومنهم ابن رشد ، أقول إن التشبيه يعد مستوىً ثانياً للمحاكاة كما ذكرنا عند تطبيقنا لنظرية التخيل على النماذج الشعرية العربية حيث أن الفارابي واصل النظرية ومن بعده ابن سينا لم يقدم نماذج تطبيقية .

وبهذا يكون إدراك ابن رشد لمفهوم التخيل مختلفاً عن إدراك الفيلسوفين السابقين ، ويمكن أن يقال إن هذا الإدراك أضيق من إدراكهما لهذا المفهوم لأنه حصره في التشبيه ومستوياته البلاغية الأعلى .

ومع هذا فنحن نرى عند ابن رشد من ناحية أخرى هذا التعميق لنظرية التخيل باعتباره محاكاة لغوية تالية في الزمان للمحاكاة الصوتية والشكلية وهي فكرة تعود لأفلاطون . وابن رشد يعلق عليها بقوله « وغالباً ما يتبع الشعراء العرب هذه الطريقة الأخيرة في المحاكاة أي المحاكاة التي تتم عن طريق الكلمات^(١) .

ومن ذلك أن المحاكاة بالمناظر والموسيقى التي عنى بها أرسطو في كتاب الشعر إنما هي مرحلة ممهدة للمحاكاة اللغوية الخالصة التي أخذت بها الشعر العربي ، هذا ما تتطوى عليه عبارة ابن رشد الأخيرة في تطبيقه لهذه الملاحظة البارعة التي اقتبسها من أفلاطون والتي تسجل التطور الحقيقي للتعبير الفني من الأشياء إلى الكلمات .

(١) فن الشعر لأرسطو ترجمة . د. بدوي : ٢١٨ .

وقد ذهب أرسطو إلى عكس هذه الفكرة تماماً حين رأى أن الشعر الغنائى - وهو الشعر المعتمد على الكلمات وحدها - إنما هو مجرد مرحلة تمهيدية للشعر الدرامى المحاكى لأفعال الناس (١) .

لكن الواضح أن تطور التعبير البشرى الذى كان يستخدم الأشياء وحركات الجسم ثم استخدم الكلمات الدالة على الأشياء بعد ذلك ، هذا التطور الطبيعى لاداة التعبير من الأشياء ورسومها إلى الكلمات إنما يؤيد وجهة نظر أفلاطون المعاكسة تماماً لوجهة نظر أرسطو .

وابن خلدون يعود إلى المنبع الرئيسى لمفهوم التخييل عند الفارابى حين يذكر أن صاحب التأثير يعتمد إلى القوى المتخيلة فيتصرف فيها بنوع من التصرف ، ويلقى فيها أنواعاً من الخيالات والمحاكمات وصوراً مما يقصده من ذلك ، ثم ينزلها إلى الحس من الرائين بقوة نفسه المؤثرة فيه فينظرها الراؤون كأنها فى الخارج وليس هناك شئ من ذلك ، ويسمى هذا عند الفلاسفة الشعوذة أو الشعبة (٢) .

وهذا تصوير بالغ الوضوح والروعة لمفهوم التخييل لم يخرج فيه ابن خلدون عن العناصر التى حددها الفارابى وخاصة حين يقرر ابن خلدون تعامل الشاعر - صاحب هذا التأثير - مع المحسوسات ، وهذا يذكرنا بقول الفارابى إن الشاعر شأنه شأن المصور يعتمد إلى إيقاع المحاكيات فى أوهام

(١) المرجع السابق : ٤٧ .

(٢) ابن خلدون : المقدمة : مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٩٢٦ .

الناس وحواسهم^(١) ، وابن خلدون يجسد العلاقة التي تحدث عنها الفارابي بين الاستماع إلى الشعر "ورؤية" موضوعه في عبارته البليغة الدقيقة الموحية التي ينزل فيها الشاعر هذه الخيالات والصور إلى حسّ الرائيين فينظرونها كأنها في الخارج ، وإن لم يكن هناك شيء من ذلك .

هذا هو جوهر التخيل الذي اهتدى إليه الفارابي وإن لم يُعبر عنه بهذه الدرجة من الدقة والروعة ، من حيث تحويل المجردات إلى مجسّدت كأن الإنسان يراها رأى العين وذلك بما يسميه ابن خلدون « قوة نفس صاحب التأثير » ، وتتفق إشارته إلى اعتبار الفلسفة التخيل نوعاً من الشعوذة مع اعتبار الفارابي الأقاويل الشعرية كذباً على الإطلاق ، ولنا وقفه بإذن الله مع هذا الموضوع بعد استعراض آراء البلاغيين في التخيل .

(١) فن الشعر لأرسطو - بديى ١٥٠ .

ب - البلاغيون والتفصيل .

ب - البلاغيون

- التفصيل عند عبد القاهر الجرجاني :

يُعدّ عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني أهم من تناول نظرية التخييل من البلاغيين .

ومن كل ما ذكره عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة عن التخييل يهمننا هنا ادراكة لنظريته في قوله : « والتخييلات تهزّ الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بمايقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر » (١) .

هذه هي على وجه الدقة نظرية التخييل الفارابية التي تجعل الصورة الذهنية التي يحدثها الشعر في متلقيه أشبه بالصورة المرئية الحسية .

وعبد القاهر الجرجاني يتفق مع الفارابي في كون التخييل وهماً وكذباً لأن المعاني عنده تنقسم قسمين عقلي وتخيلي وكل واحد منهما يختلف (٢) ، والعقلي عنده هو المعنى الصريح المحض الذي " يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه اكرم نسبة ، وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة (٣) . " أما القسم التخيلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه

(١) أسرار البلاغة : ٢١٥ تحقيق ريتز .

(٢) أسرار البلاغة تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٩ ، ١٣٧/٢ .

(٣) السابق ١٣٨/٢ .

صدق ، وإن ما أثبتته ثابت ، وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريبا ، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً^(١) .

ويورد عبد القادر قول البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم

والشعر يكفى عن صدق كذبه

ويعلق عليه شارحاً بقوله : أراد كلفتمونا أن نُجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق حتى لا ندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ويلجئ إلى موجهه ، مع أن الشعر يكفى فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما تراتح إليه من التعليل^(٢) فواضح أن عبد القاهر الجرجاني يذهب مذهب الفارابى فى النظرة المنطقية الصارمة إلى التخيل تلك التى تجعله كذباً ، بل إنه ليذهب إلى أبعد مما ذهب إليه الفارابى ذاته وهو أن الشاعر " يخدع فيه نفسه ويريهما ما لا ترى " فالتخييل عنده " خداع للعقل وضرب من التزييق " ^(٣) .

لقد أفرد عبد القاهر صفحات كثيرة من كتاب « أسرار البلاغة » للحديث عن علاقة التخيل بالتشبيه ودرجته الأعلى من الاستعارة ، وفصل فى هذه العلاقة تفصيلاً كبيراً مورداً الكثير من النصوص الشعرية ، لكنها جميعاً نظرات جزئية مثل حديثه عن التخيل الذى يراه شبيهاً بالحقيقة لاعتدال أمره

(١) السابق ١٤٠/٢ .

(٢) السابق ١٤٤/٢ .

(٣) السابق : ١٤٨/٢ .

وأن ماتعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى قوله :

ليس الحجاب بمقصٍ عنك لى أملًا

إن السماء تُرجى حين تحتجبُ

فوجه شبه هذا التخيل بالحقيقة - فيما يدل عليه قول عبد القاهر هنا - هو وجود العلة فيه ، تلك التى تتمثل فى الشطر الأيسر من البيت ، وهى علة حقيقية لأن "استتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذى يعد فى مجرى العادة جوداً منها"^(١) .

على هذه الشاكلة يفصل ويفرّع الجرجانى التخيل درجات على مقدار قربه من الحقيقة ، إلا أن أهم مايلفتنا عنده أنه لم يجعل التخيل تشبيهاً أو مجرد فن بلاغى كما رأينا عند ابن رشد فيما مرّ بنا ، ولذلك نراه يُدخل فى باب التخيل قول المتنبى : وكل امرئ يولى الجميل مُحَبَّبٌ^(٢) ونراه يصرح بأن الاستعارة لا تدخل قبيل التخيل لأن المستعير لا يقصد إثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنما يعتمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره إلا أننا نلاحظ أن الجرجانى يفعل ذلك من وجهة نظر دينية بحثه إذ أنه يريد نفى التخيل عن القرآن الكريم ، فلو جعل الاستعارة تخيلاً للاحق بالقرآن الكريم صفة التخيل ، وفى ذلك يقول : « وكيف يعرض الشك فى أن لا مدخل للاستعارة فى هذا الفن ، وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى

(١) السابق ١٥٠/٢ .

(٢) المرجع السابق ١٢٩/٢ .

كقوله عز وجل « واشتعل الرأس شيباً » ثم لا شبهة فى أن ليس المعنى على اثبات الاستعمال ظاهراً وإنما المراد إثبات شبهه^(٣) .

وهكذا يدرك الجرجاني جوهرَ عملية التخيل دون أن يربطه بالتشبيه ودرجاته ، وبذلك يكون متفقاً مع رأى الفارابى وأضع نظريته ، وهو ما يجعل التخيل وصفاً كاملاً للشعر بصرف النظر عن احتوائه على فنون البلاغة .

(٣) المرجع السابق ٢ / ١٤٧ .

نصل الآن إلى ختام رحلتنا في درس نظرية التخيل منذ الفارابي في القرن الرابع الهجري ، وما نحن الآن أمام هذا المعلم الهام في هذه الرحلة في القرن السابع الهجري . والقرطاجني شأنه شأن جميع المفكرين الذين عرضنا لهم يرى التخيل هو كل الشعر في قوله : الشعر كلام مخيل موزون ، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، والتثامه من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة ، لا يشترط فيها - بما هو شعر - غير التخيل * (١) .

فهذا النص دليل على اعتبار التخيل نظرية كاملة شاملة للشعر العربي الذي يوصف هذا الوصف الشامل بكونه موزوناً منفرداً بالتقفية .

وإذا كنا قد استمتعنا فيما سبق بتأمل تصوير ابن خلدون للتخيل فإنني أدعوك لأن تستمتع معي أكثر وأكثر بهذا التصوير الرائع البليغ لمفهوم التخيل عند حازم القرطاجني بما لا يخرج عن عناصر الصورة المبدئية التي قدمها « الفارابي » مع نظريته فيما مرّ بنا :

« إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك حلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ » (٢) .

(١) القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٨٩ .

(٢) منهاج : ١٨ .

وحازم القرطاجنى يزيد على الصورة الناشئة فى الذهن من السمع قرينتها من الخط بقوله : فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم يتهيأ له سماعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم فى الأفهام هيأت الألفاظ التى تقوم بها فى الأذهان صور المعانى فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها" (١) .

والقرطاجنى مدرك إدراكاً صافياً تاماً أن نظرية التخيل مبنية أساساً على نظرية المحاكاة ، وهو يعبر عن ذلك مشيراً إلى المحاكاة الكلامية بقوله : «ويجب فى محاكاة أجزاء الشئ أن ترتب فى الكلام على حسب ما وجدت عليه فى الشئ ؛ لأن المحاكاة بالمسموعات تجرى فى السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات فى البصر» (٢) .

ولا يفوت حازما وهو يقدم هذه الصورة الواضحة المفصلة الصافية لنظرية التخيل الفارابية - دون أن يذكر الفارابى - نقول لا يفوته أن يشير إلى عنصر هام فى أدائها وهو تعامل الشاعر فيها مع الحواس فيما أشار إليه الفارابى من أنه إلقاء للمحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم ، إذ نرى حازماً ينص على أنه "ينبغى أن تكون المحاكاة فى الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة . وبها يحسن أن تحاكي الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك ويكون بين المعنيين انتساب . ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة" (٣) .

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٤ .

(٣) القرطاجنى : المنهاج ص ١١٢ .

فنحن نرى هنا رؤية لم نعهد مثلاً من قبل عند من تناولوا التخييل من المفكرين في وفرة التفصيل وفي الدقة وفي الوضوح .

لقد رأينا ابن رشد يقصر التخييل على التشبيه بجعله أصنافهما الثلاثة واحدة ونحن نرى القرطاجني يضع التشبيه في مكانه من المحاكاة ولا يجعله كل المحاكاة مقيماً له هذا الدستور في قوله :

وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح وظهور نية الشاعر وحذقه منصرفاً إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية ، نحو تشبيه قلوب الطير برطوبة العناب ، وبأبسة بالحشف ، وتشبيه إبرة الروق بالقلم المستمد (١) .

والقرطاجني يعني في المثال الأول قول امرئ القيس :

كان قلوب الطير رطباً وباساً لدى وكرها العناب والحشف البالي (٢)

وفي المثال الثاني يشير إلى قول عدى بن الرقاع العاملي

تزجى أغن كان إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها (٣)

ولنا أن نسأل ماذا يقصد القرطاجني بالعلاقة بين ما يسميه نبل الشاعر وحذقه و انصراف المحاكاة والتشبيه من الحيوان إلى النبات ومن النبات إلى

(١) المرجع السابق .

(٢) حاشية المرجع السابق ١٣٧ .

(٣) حاشية المرجع السابق .

الجماد كما فى هذين المثالين ، إلا أن ذلك يلتقى مع ما نذهب إليه من أن الشعر هو فن العودة إلى الأصل ، ومن الواضح أن سلم الارتقاء تعد درجاته من الجماد إلى النبات إلى الحيوان ، فالنبات أكثر تعقيداً فى تكوينه ورقياً من الجماد ، والحيوان بدوره أكثر تعقيداً ورقياً من النبات ، ولهذا فإن مما يتفق مع فكرة العودة إلى الأصل أن نتجه فى التشبيه من الحيوان إلى النبات ومن النبات إلى الجماد على هذا الخط المتجه نحو الأقل رتبة وبالتالى نحو الأصل والماضى ، وإذا كان هذا الرجوع هو جوهر العمل الشعري ؛ فإن حذق الشاعر يقتضى اتباع هذا المنهج فى تشبيهاته على ما يرى القرطاجنى

إن هذا الدستور الذى يرسمه حازم للتشبيه يعطى فكرة العودة إلى الأصل - التى نراها جوهر العمل الشعري - تأييداً لا يستهان به .

ويورد صاحب « المنهاج » رأياً ينسبه إلى ابن سينا يعارض فيه بصراحة رأى المعلم الثانى فى كذب الأقاويل الشعرية إذ يقول : "ولا يلتفت إلى ما يقال من أن البرهانية واجبة والجدلية ممكنة أكثرية والخطبية ممكنة متساوية لا ميل فيها ولاندرية ، والشعرية كاذبة ممتعة فليس الاعتبار بذلك ، ولا أشار إليه صاحب المنطق^(١) وبالفعل فإن أرسطو فى فن الشعر لم يشر مطلقاً إلى كذب القول الشعري ، كيف وهو الذى يجعل المحاكاة وسيلة للمعرفة ، والإنسان عنده يتعلم أول ما يتعلم بطريقة المحاكاة^(٢) ؟ إلا أننا يجب أن نراعى الفارق بين مفهوم المحاكاة اليونانية ومفهوم التخييل العربى ، فالمحاكاة هى رواية

(١) المنهاج : ٨٤ ويذكر الحبيب بن خوجة محقق الكتاب أن هذا النص لم يرد فى نسخة د. بدوى .

(٢) د. عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ص ٣٦ .

ماوقع وأيضاً مايجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة عند أرسطو^(١) وهذا يعنى اتفاق العمل المحاكى مع الواقع ، هذا فى الواقع هو مبعث قوة الدراما وهو ما يجعل التراجيديا قابلة للتمثيل على المسرح أى قابلة لأن تتجسد فى اشخاص يراهم ويسمعهم المشاهدون ومن أجل هذا جعل أرسطو تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا^(٢) .

إلا أن محاكاة الواقع أو مايمكن أن يكون واقعاً لا تنطبق بهذه الصورة على الشعر العربى كما مثلته نظرية التخييل ، ذلك أن الشعر العربى وفقاً لهذه النظرية يرسم الصور فى ذهن المستمع أو يقيم « منظره المسرحى » فى ذهنه وهوليس مقيداً بأن يتحول هذا المنظر إلى شىء تراه العيون وتسمعه الأذان ، وهو يتخذ من الصور التى يستحضرها فى الذهن وسيلة لأداء المعنى الذى يريد ، ولتنظر إلى قول الأعشى فى معلقته لمن يسميه « أبائيت » معاتباً :

ألست منتهياً عن نحت أثلتنا ولست ضائرها ما أطلت الإبلُ

كناطح صخرة يوماً ليوهنا فلم يضرها ، وأوهى قرنهُ الوعلُ^(٣)

فليس هناك فى الواقع أثلة ينحتها أبو ثبيت ولا إبل تنطح ، ولا صخرة ولا ناطح ولا قرن ، ليس هناك فى الواقع شىء من هذه الصور المتحركة التى يرسمها الشاعر فى ذهن سامعه ، وإنما هناك عملية تجسيد المجردات ، ولوقيست هذه العملية بمقياس المنطق البحت لكأن كذبا لأن الشاعر يذكر ما

(١) المرجع السابق : ٦٤ .

(٢) د . عياد : كتاب أرسطو طاليس ص ٥٠ .

(٣) ديوان الأعشى : ٢٠ بيروت ، دار صعب ، ١٩٨٠ ص ٢٠ .

ليس له وجود فى الواقع ، وأكثر الشعر الغنائى هكذا ، مثل تجسيد الليل وجعله جملاً عند امرئ القيس يتمطى بصلبه ويردف أعجازاً وينوء بكل كل فى قوله .

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازاً وناءً بكل كل^(١)

فيما يعرف بالتنشيب ودرجاته الأعلى من استعارة وتمثيل وكناية ، وليست هذه الأساليب إلا رجوعاً بالتجريد إلى التجسيد ، وإلا التماساً للمحسوسات التى ذكرها الفارابى ، نفسه لكن الواضح أنه يربط هذا الإلقاء للمحسوسات بالوهم والبعد عن الصدق ، وإذا كانت المحاكاة اليونانية تبعد عن الواقع الذى تمثله بدرجة ، فإن التخيل يبعد عن الواقع بدرجتين ، فالمحاكاة بالمفهوم الأرسطى خاصة تأتى بصورة للناس وهم يعملون فى واقع حياتهم أو لما يمكن أن يعملون فيما لا يتجاوز الواقع والممكن بالفعل مما يراه المشاهد بعينه ويسمعه بأذنه فى المشهد المسرحى أو حتى فى حركات وإشارات وغناء ورقص المنشد الملحمى ، بينما التخيل يعتمد على ما تثيره الألفاظ من صور فى ذهن المستمع ليست للواقع المباشر بل لهذا الواقع بعد أن انطبع فى ذهن الشاعر بصورة ما ، فالشاعر ينقل للمستمع بالألفاظ وحدها صورة الواقع كما انطبع فى ذهنه هو ، أى أنه فى هذه الحالة بعيد عن الواقع الأسمى بدرجة وهو قد ينقله له كما هو (تخيل الشئ بنفسه) أو ينقله مستعينا بغيره وهذا هو "تخيل الشئ فى غيره" وهذا التخيل للشئ بغيره

(١) ديوان امرئ القيس : ص ١٨ .

هو أساليب البيان من استعارة وتمثيل ، فالبعد عن الحقيقة هنا يكون بعداً عن المحاكاة التي قصدها أرسطو بدرجة في الواقع من خلال رؤية الشاعر أولاً ، وبدرجتين عن هذا الواقع حين يعبر عنه الشاعر بغيره من خلال الاستعارة ، وصحيح أن أرسطو فيما مرّ بنا قد ألقى كثيراً من شأن الاستعارة ، إلا أن الاستعارة تكون جزءاً من الحوار بين الممثلين الذين يحاكون الواقع أو ما يمكن أن يكون واقعاً بشكل مباشر .

وخلاصة القول أن حملة القرطاجني من خلال ما أورده على لسان ابن سينا على ما يختص بالجزم بكذب الأقاويل الشعرية.. هذه الحملة يجب أن ينظر إليها لا في ضوء رأي أرسطو فقط وطبيعة الشعر اليوناني ، بل أيضاً في ضوء الشعر العربي الذي وضع الفارابي نظريةً التخيل متوائمةً مع طبيعته التي تجعله مستقلاً عن العون الخارجي في بعده الدلالي والنغمي بالقياس إلى الشعر اليوناني .

(٣)

التفصيل
فج العصر الحديث

٣ - التخيل في العصر الحديث

أ - عند النقطة العرب .

تناول نظرية التخيل نخبة من الدارسين العرب منهم الدكتور شكرى عياد فى كتاب ارسطوطاليس فى الشعر والدكتور مصطفى الجوزو فى كتاب « نظريات الشعر عند العرب » (الجزء الأول) ، والدكتور إحسان عباس فى كتاب « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » والدكتور سعد مصلوح فى كتاب « حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخيل فى الشعر » والدكتور صفوت الخطيب فى كتاب « نظرية حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية » وقد عرض د. شكرى عياد^(١) نظرية التخيل وردها إلى الأصل اليونانى فى نظرية المحاكاة وهو يذكر أن التخيل كلمة وضعها الفارابى - فى أغلب الظن - واستعملها ابن سينا تفسيراً لكلمة المحاكاة التى وردت فى ترجمة متى ، وأن الفيلسوفان تأثرا فى وضع الاصطلاح وتحديد معناه بنواح ثلاث من فلسفة أرسطو : الأولى : المنطق ، إذ تحدث أرسطو عن أنواع المقدمات وأن منها مقدمات يقينية (برهانية) ، ومقدمات ذائنة (جدلية) ومقدمات ممكنة (خطابية) فلم ير المنطقيون العرب صعوبة فى عد الشعر مؤلفاً من مقدمات مخيلة ، والناحية الثانية فى تأثر الفارابى وابن سينا بفلسفة أرسطو هى علم النفس ؛ إذ لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المخترنة فيها ، ولأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس كان التخيل يعتمد على المحسوسات ،

(١) د. عياد : كتاب أرسطوطاليس - الهيئة المصرية العامة ١٩٩٢ ص ٢٥٧ .

ولأنها وثيقة الصلة بالانفعالات كان الشعر شديد التحريك للانفعال .

أما الناحية الثالثة التي رد إليها د. شكرى عياد كلمة التخييل ومفهومها فهي مقدرة الشراح العرب على رد فلسفة أرسطو في الشعر إلى فلسفته العامة ، وبذلك نظروا إلى التخييل على أنه العلة الصورية للشعر ، وإلى المعاني والأفكار على أنها علته المادية ، ومن هنا أصبح التخييل هو الحقيقة الذاتية التي تميزه من الكلام مما ليس بشعر وجاز للشاعر أن يستخدم التصديقات الخطابية إذا صاغها في عبارة مخيلة ^(١) .

ولعلني أختلف مع أستاذنا الدكتور شكرى عياد في أنه جعل للمحاكاة هذا الدور الجانبي اليسير في نظرية التخييل إذ قصرها على استعمال ابن سينا للتخييل تفسيراً لها ، بينما ركز الضوء في وضع اصطلاح التخييل على تأثير أرسطو المنطقي والنفسى والعلة الصورية والمادية ، والواقع أنه عدا التأثير النفسى الذى دار حول أهمية المحسوسات في نظرية التخييل فإن التأثير المنطقي يبدو تأثيراً جانبياً إلى حد ما وهو يتمثل فيما ذهب إليه الفارابى من أن الانسان كثير ما تتبع افكاره تخیلاته ^(٢) ولا يقيم ابن سينا وزناً أو اعتباراً لقضية الكذب والصدق في الشعر ، فهذا الكلام المخيل - الشعر - تتفعل له النفس انفعالاً نفسانياً غير فكرى سواء كان المقول به مصدقاً أو غير مصدق ^(٣) .

(١) د. عياد : كتاب أرسطو طاليس ص ٢٥٧ .

(٢) الفارابى : إحصاء العلوم ص ٨١ .

(٣) الشفاء لابن سينا ضمن فن الشعر لأرسطو - د. بدوى ص ١٦٢ .

أما الجانب النفسى فإنه لم يشر مطلقا إلى التخييل فى كتابه فن الشعر وإنما اشار إلى علاقة التخييل بالاحساس فى كتاب النفس^(١) . وواضح تماما أن عملية التخييل مختلفة عن عملية التخييل ؛ فالأولى عملية فنية بحتة والثانية مسألة نفسية ، ولذلك فإن ربط الفارابى بين عملية التخييل والمحسوسات إنما هو إدراك ذاتى منه لقيام التخييلات فى الشعر على أمور حسية بالدرجة الأولى فهى ملاحظة مستمدة من طبيعة الصور الشعرية نفسها وميلها الواضح إلى المحسوسات ، وأما الجانب الخاص بالعلة الصورية التى هى التخييل والعلة المادية التى هى المعانى والافكار فلا أرى له مكانا فى نظرية التخييل وخاصة عند واضعها الأول أبو نصر الفارابى كما رأينا فيما سبق ، ولذلك فإن هذه التأثيرات الثلاثة المنطقية والنفسية والهيولوية لاتلعب الدور الأساسى فى وضع مصطلح التخييل ، وإنما الذى يلعب الدور الأساسى حقا هو نظرية المحاكاة التى كانت بمثابة الإيحاء الأول لفكرة التخييل عند أبى نصر الفارابى ، والتى رأينا كيف عانى الفارابى فى الانتقال منها إلى نظرية التخييل .

(١) أرسطو النفس ترجمة د. الأهوانى ص ١٠٦ .

وإذا كان د. شكرى عياد يرد فكرة التخييل كلها إلى مصدر يونانى ذى شعب ثلاث من المنطق والنفس والهيولى فإن د. مصطفى الجوزو^(١) يردّها إلى مصدر عربى ويونانى ، وهو يراها تحريفاً وتعريباً لفكرة المنظر المسرحى المنقولة إلى ميدان الشعر عامة بدأ القول بها على ما نملك من نصوص فى كتابات الفارابى ، ويرى أن هذا الفيلسوف قد استقاها من مصدرين : مصدر لغوى قرأنى يتضمن التخيّل الذى فيه معنى الإيهام بالسحر أو الوهم عامة ، ومصدر يونانى وصل إليه عن طريق النقل والاختصار ، والدكتور الجوزو يحصر هذا المصدر اليونانى فى نظرية المحاكاة ولا يتطرق إلى أية تأثيرات منطقية أو هيولى أو نفسية ، وحتى قوله باكتفاء الفارابى بالإشارة إلى الأثر النفسى للتخييل دون تعريفه فى اعتقاده ، حتى هذه الإشارة لاتتضمن ربط أرسطو فى كتاب النفس بين التخيّل وبين الحس (لأن التخييل لم يخطر لأرسطو على بال) ، وأنما المقصود بها هنا هو اهتمام الفارابى بآثر التخييل لا بالتخييل نفسه فيما يرى د. مصطفى الجوزو ، وهذا غير صحيح فى تصوّرى ؛ فالفارابى عرّف التخييل تعريفاً دقيقاً بأنه إلقاء المحاكيات فى أوهام الناس وأحاسيسهم ، وبأن استماع ألقاظ الشعر يشبه النظر إلى ما تتحدث عنه ، وهذه هى العناصر الأساسية فى التخييل التى لم يزد عليها أحد من الفلاسفة والبلاغيين شيئاً بعد ذلك وهذه العناصر هى : الإيهام بأنك ترى بعينك ما تسمع بأذنك عن طريق التركيز على المحسوسات فى الشعر ، فنهاك إذن :

(٢) نظريات الشعر عند العرب من ١٤٢ .

- ١ - الإيهام بالرؤية البصرية للمسموعات باستخدام المحسوسات .
- ٢ - حكم الفارابي على الاقاويل الشعرية بأنها كاذبة منسجماً مع رأيه في قيامها على الإيهام .

وهذا يعنى أن نظرية التخيل ولدت بعناصرها الأساسية هذه عند الفارابي ، وقد رأينا جانباً من "مخاض" هذا الميلاد ، وهذا هو الذى يدعونى إلى الاختلاف مع د. الجوزو فى أن الفارابي لم يعرف التخيل وإنما اهتم بآثره النفسى فقط ؛ لأن النصوص التى بين أيدينا تنفى ذلك ، أما أن الفارابي قد استقى مصطلح التخيل من مصدرين عربى ويونانى فلا خلاف عليه بالإضافة إلى صحة ما ذكره د. مصطفى الجوزو من انبناء فكرة التخيل على إحياء المنظر المسرحى فى الشعر اليونانى .

ونتفق مع د. الجوزو فى أنه لا يقابل اضطراب عبد القاهر الجرجاني فى عرض فكرة التخيل إلا ثبات وصفاء ذهن حازم القرطاجنى فى استيعاب هذه الفكرة وعرضها عرضاً بالغ الدقة والروعة والجمال .

ويتفق د. الجوزو مع د. عياد فى أن سبب اضطراب عبد القاهر فى «فهم التخيل هو أنه تتنازع عدة نواح فهو كلامى يقدس العقل والحقيقة ويحتقر التخيل ، ويلغى يحار بين إدخال الفنون البيانية حيز التخيل وبين إخراجها منه ، لأن هذه الفنون البلاغية قد وردت فى القرآن الكريم والحديث الشريف ، وهو من ناحية ثالثة منطقى يرى التخيل شيئاً كالسفسطة لكن نزعتة الفنية تنتهى به إلى تمجيد التخيل وتفضيل الإيهام فيه على البيان فى غيره»^(١) .

(١) د. مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب ص ١٤٣ .

(٢)

إن البؤرة المجمة لكل إشعاعات مفهوم التخييل هى قيام الألفاظ فى الشعر برسم صورة فى ذهن متلقيه شبيهة بما تراه العين .

هنا يكون للإيهام دوره وللمحسوسات دورها فى تحقيق هذه الغاية الأساسية التى تجعل التخييل يحقق بالألفاظ وحدها بتركيبها الجميل ماتحققه المحاكاة بالمنظر المسرحى والجوقة الموسيقية أيضا فى المسرحية اليونانية . هذا هو جوهر لب نظرية التخييل لكذلك تطالع ماكتبه الدكتور سعد مصلوح عن التخييل عند حازم القرطاجنى - وهو صاحب أصفى و أروع تعبير عن هذه النظرية - فلا تكاد تقع على هذه البؤرة الأساسية المجمة التى يتركز فيها مفهوم التخييل وغايته ولقاؤه مع نظرية المحاكاة أو استيحاؤه لها وإليها تفضى فكرة الإيهام وما دار حولها من جدال حول كذب الأقاويل الشعرية وصدقها ، وكذلك فكرة المحسوسات التى تعتمد عليها عملية التخييل اعتماداً كلياً وأساسياً .

لقد عرض حازم القرطاجنى الفكرة الجوهرية للتخييل عرضاً رائعاً صافياً رائعاً كما رأينا ويكفى ان نذكر الآن قول القرطاجنى أن المحاكاة بالمسموعات تجرى فى السمع مجرى المتلونات فى البصر . هكذا نفذ حازم لب نظرية التخييل هذا اللب الذى تتفرع منه وتدور حول محوره كل القضايا الأخرى من صدق وكذب وتحسين وتقبيح وتجريد وتجسيد وغيرها لكن غاية ما

(١) المنهاج ص ٧١ .

(٢) نفس المرجع ص ٨١ .

نصل إليه في كتاب الدكتور سعد مصلوح هو مايشير إليه من "فهم جيد لنظرية التخيل الشعري عند ابن سينا ويعضد ما توصلنا إليه بشأن مفهوم التخيل عنده ، إذ قلنا إن الشعر الجيد المخل عنده إنما يتحقق بأن يعتمد الشاعر عن طريق المحاكاة إلى تركيب صورٍ مناظرة لصوره المدركات الحسية التي يدركها الخيال أو القوة المتصورة فتصل إلى القوة المتخيلة فتفعل لها بالبسط أو القبض^(١) .

ويستطرد الدكتور سعد مصلوح قائلاً : وهذا هو ما استنبطناه من مجموع أقواله في النفس والشعر بالرغم من خلو مقالته في فن الشعر من تعريف صريح للتخيل^(٢) .

والحق أن المفهوم الجوهرى لنظرية التخيل يبدو أبسط من عرض د. مصلوح له من خلال ابن سينا فهو مفهوم يربط ربطاً مباشراً بين ما تسمعه الأذن من ألفاظ الشعر وبين الصور الذهنية التي تقرب في قوتها من الصور البصرية مما يظهر استيعاء التخيل للمحاكاة الأرسطية في المنظر المسرحي من ناحية ، ويبرز من ناحية أخرى قوة الألفاظ وحدها في رسم الصور الذهنية بحيث يبدو أن نظرية التخيل لا تستوحى نظرية المحاكاة فقط وإنما تتحداها أيضاً بقوة الشعر الخالص المتكى على ألفاظه وحدها أو على مادته الأساسية وحدها في القيام بنفس ما يقوم به المنظر المسرحي !

ونرى د. سعد مصلوح يردّ التخيل إلى ابن سينا وليس إلى الفارابى الذى كان أول من تحدث عن هذه النظرية بكل عناصرها الرئيسية في القرن

(١) د. سعد مصلوح : حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر . القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٠ من ١٨٠ .
(٢) المصدر السابق .

الرابع الهجرى وحباها هذا الاسم الجميل المعبر بدقة عن طبيعتها إذ يقول :
وجدير بالذكر أن ابن سينا هو - فيما نعلم - أول فيلسوف من فلاسفة
المسلمين وصف الشعر بأنه كلام مخيل ، ذلك أن الفارابى ورسالته عن قوانين
صناعة الشعراء لم يتعرض لهذا الأمر بالبيان . ويذكر الدكتور مصلوح أن
ابن سينا ذكر فى أوائل كلامه عن فن الشعر أنه يقول أولاً إن الشعر هو كلام
مخيل وإن ابن سينا هو أثر الفلاسفة عند حازم فقد نقل عنه فى أربعة عشر
موضعاً فى كتابه ولم يحظ الفارابى إلا بموضعين^(١) ويذكر أيضاً أن حازما
بنى كتابه كله على أن الشعر محاكاة وتخيل وهذه مقولة سيبويه ولاشك^(٢) .

والحق أن الفارابى قد بسط نظرية التخيل فى كتبه « إحصاء العلوم »
« وجوامع الشعر » « والموسيقى الكبير » كما رأينا فى عرض نظرية التخيل
عنده فى القرن الرابع الهجرى بالإضافة إلى رسالته فى قوانين صناعة
الشعراء والحق أن تولد هذه النظرية عند الفارابى لم يكن عملاً سهلاً وإنما
عانى هذا الفيلسوف حتى خرجت نظريته إلى الوجود وحتى عبر الجسر
القائم بينها وبين نظرية المحاكاة اليونانية ، وهكذا استطاع أن يؤسس بعد
كل هذا الجهد نظرية كاملة للشعر العربى شملت جانبيه الرئيسيين وهما النغم
والدلالة ، فالتخيل ليس نظرية سهلة على الإطلاق وإنما هو عمل فكرى عسير
احتاج خروجه على الصورة الواضحة التى انتهى إليها فكر الفارابى إلى
جهد كبير حقاً ، وهكذا فإن النصوص الصريحة فى كتب الفارابى التى
أشرنا إليها تثبت بما لا يدع مجالاً لأى شك أن الفارابى هو واضع نظرية التخيل فى
القرن الرابع الهجرى وليس ابن سينا الذى جاء بعده بنحو قرن من الزمان .

(١) د. سيد مصلوح : حازم القرطاجنى ص ١٠٠ .

(٢) المرجع السابق .

(٤)

وعند الدكتور صفوت الخطيب^(١) لانكاد نرى فرقاً بين التخييل والمحاكاة فى قوله : إذن يمكننا القول بأن خاصة التخييل والمحاكاة هى أظهر ما يميز الشعر عن غيره من أشكال الصياغة الأدبية ، وأقرب هذه الأشكال كما هو معروف النظم .

والواقع أن التخييل ليس هو المحاكاة ، والفرق بين التخييل والمحاكاة هو نفس الفرق بين الشعر العربى والشعر اليونانى ، فالأول ذاتى يعتمد على مادة الشعر الأساسية وهى اللغة ، والثانى موضوعى لا يعتمد على اللغة وحدها وإنما يركز إلى جانبها على المؤثرات البصرية والسمعية ، وكما ذكرت فيما سبق فإن فكره التخييل ليست فقط استيحاء لفكرة المحاكاة وإنما هى أيضاً تحدّ لهذه الفكرة ؛ فإذا كان الشعر اليونانى يستعين بالمنظر المسرحى وهو مادة تقع خارج المادة الأساسية لفن الشعر وهى اللغة فإن الشعر العربى بنفس مادته الأساسية وهى الألفاظ يقوم برسم المنظر المسرحى بما يجعل العين تكاد ترى ما تسمعه الأذن ، بل إننا نرى الخيال عند الدكتور الخطيب يكاد يكون مرادفاً للتخييل فى قوله : إن مجمل آراء حازم فى هذه النقطة ترتكز على خاصة واحدة ورئيسية هى التخييل ، ولعل إصرار حازم على تخصيص الشعر بالخيال سواء كان غرضاً خاصاً أو جمهورياً وسواء كانت الأقوال الشعرية صادقة أو كاذبة يقينية أو مشهورة أو مظنونة برهانية أو

(١) د. صفوت الخطيب : نظرية حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية
القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٠ ص ٧٢ .

جدلية أو خطابية ليرى لنا فهمنا السابق عن تلبس الشعر بالخيال أو اعتبار الشعر خيالياً منظوماً^(١) .

إلا أن الواقع أن التخييل - كمصطلح - له مفهومه الخاص ليس هو الخيال وليس هو التخيل ، فالخيال ملكة من ملكات العقل لها وظيفتها التي ترتبط بالتخيل باعتباره استخداماً لهذه الملكة العقلية في مختلف مجالات الفكر ومنها مجالات العلم نفسه ، أما التخييل فهو شئ مختلف ، إنه استخدام المحسوسات في رسم صور ذهنية « يخيّل » للمتلقى من قوه رسمها بالالفاظ أنها صور يراها رأى العين فعملية التخييل عملية مختصة أساساً بتقريب المسموع من المرئى عند المتلقى حتى ليخيل إليه أنهما شئ واحد هذا هو المعنى الجوهرى الأساسى لعملية التخييل ، وإذن فليس هو المحاكاة التي وصفها أرسطو ، وليس هو الخيال الذي هو ملكة عقلية لها وظيفتها في إعادة تشكيل وحدات الواقع فيما نسميه تخيلاً ؛ فصورة الطفل ذى الجناحين أو الحصان ذى الجناحين هي صورة خيالية باعتبارها تشكيلاً لوحدات الواقع التي هي الحصان أو الطفل والتي هي الجناحان ، والجمع بينهما أو تشكيلهما على هذه الصورة هي وظيفة ملكة الخيال كما تتجلى في التخيل ، أما التخييل فمصطلح مختلف تماماً ؛ إنه تحويل للمسموع إلى مرئى أو ما يشبه المرئى من خلال النسق اللفظى وحده وهو أمر لا يتحقق بغير استخدام الصور المحسوسة والتخييل بذلك نظرية تنفذ إلى جوهر الشعر الخالص .

(٢) د. صفوت الخطيب : نظرية حازم القرطاجنى ص ٦٩ .

ويتناول د. إحسان عباس مصطلح التخيل في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » فيذكر أن هذا التخيل هو الذي يسمى المحاكاة^(١) ويورد قول الفارابي أن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول ، وأن المحاكاة بفعل ضربان : أولهما أن يصنع الإنسانُ تمثلاً يحاكي به إنساناً بعينه أو يفعل فعلاً يحاكي به إنساناً ما أو غير ذلك ، وهذه هي المحاكاة بالنحت أو التمثيل . أما المحاكاة بقول فهي جعل القول دألاً على أمور تحاكي شيئاً ما ويكون هدف هذا القول المحاكي تخيل ذلك الشيء ، فالتخيل إذن مما نفهمه من نص الفارابي مقتصرٌ على المحاكاة بالقول ، إلا أن الفارابي يجعل التخيل أو هذه المحاكاة القولية على جزأين : ضرب يخيّل الشيء نفسه وآخر يخيّل وجود الشيء في شيء آخر .

والدكتور إحسان عباس يكتفي بأن يذكر أن التخيل هو الذي يسمى بالمحاكاة ثم يورد نص الفارابي نفسه غير أن هناك فرقاً جوهرياً بين المحاكاة والتخيل هو نفس الفرق بين الشعريين اليوناني والعربي فالفرق بينهما كبير برغم اشتراكهما في عنصر أساسي هو إدراك التشابه بين شيئين ، والفارابي نفسه في هذا النص يشير إلى هذا الفرق الجوهرى بين المحاكاة بفعل التي تخص الشعر اليوناني باعتباره محاكاة للفعل الإنساني، وبين المحاكاة القولية التي تخص الشعر العربي .

هكذا يكون التخيل الذي هو أهم نظرية للشعر العربي في المرحلة الوسطى من الحضارة قد نشأ في ظلال الفلسفة كما نشأت نظرية المحاكاة

(١) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي من ٢١٨ .

التي هي نظرية الشعر اليوناني في ظلال الفلسفة ايضا وإذا كان المعلم الأول
ارسطو هو أهم من جلا نظرية المحاكاة (لأن أفلاطون قبله قد تكلم فيها) فإن
المعلم الثاني - الفارابي - هو أول وأهم من عرض نظرية التخيل ، وإذا
كانت الفلسفة العربية امتداداً طبيعياً للفلسفة اليونانية ، فإن نظرية التخيل
هي أيضاً امتداد طبيعي للمحاكاة ، وهو امتداد يحمل كما قلت طابع التحدي
لها أيضا ، فنظرية التخيل التي اختصت بالقول الشعري وحده قد عبّرت
بكفاءة كبيرة عن طبيعة الشعر العربي الذاتي بينما نظرية المحاكاة التي
اختصت بالفعل البشري أو بتصوير نسق من الأفعال البشرية قد عبّرت
بدورها بكفاءة كبيرة عن طبيعة الشعر اليوناني المسرحي والملحمي والذي
تتركز العناية فيه - كما يتضح لنا في كتاب أرسطو في الشعر - على براعة
الشاعر في حكاية أو محاكاة أفعال الناس ، أو بتعبير آخر تركزت هذه
العناية أولاً وأساساً على البناء الدرامي للأحداث . ومع هذا فالقول والفعل
في الشعرين يرتكزان على أساس المحاكاة في نظرية الفارابي ، وإذا كانت
العين ترى المنظر المسرحي أو إيماءات وإشارات المنشد الملحمي في الشعر
اليوناني فإن الشعر العربي بالفاظه وحدها يجعل السامع كأنه "يرى" ما
يتحدث عنه الشاعر سواء حاكى الشيء بنفسه أو حكى عنه حكاية مباشرة أو
حاكاه بغيره بمعنى شبيهه بغيره وهنا في هذه الحالة الثانية يدخل الأسلوب
البلاغي الذي له محور أساسي واحد في الواقع هو التشبيه وهذا التشبيه
ليس إلا « محاكاة » شيء بشيء .

لاحظنا فيما سبق أن حازم القرطاجني قد عرض نظرية التخييل في الشعر عرضاً صافياً بديعاً مفصلاً بعنصرها الاساسى وهو التخييل البصرى ومنكراً جانب الكذب دون أن يذكر اسم الفارابى فى هذا الموضع مع أن الفارابى هو بالوثائق التاريخية صاحب هذه النظرية بجانبها هذين وباسمها الذى وضعه لها . وفى مقابل ذلك نرى كثرة النصوص التى نقلها حازم عن ابن سينا الذى لم يضيف جديداً إلى هذه النظرية والذى نسب إليه حازم انكاره الشديد لكذب الأقاويل الشعرية .

وفى الفكر الأوربى الحديث نرى نظرية التخييل نفسها باسمها وبعنصرها الاساسى وهو عنصر التخييل البصرى أو جعل المستمع للشعر كأنما هو يرى معانى الشعر رأى العين ، وبالتركيز على المحسوسات بل نرى إنكار الحقيقة فى الشعر إذ يذكر رينيه ويليك مايلى : إذا قررنا أن التخييل أو الاختراع هو السمة المميزة للأدب فإننا نفكر على هذا الأساس فى الأدب ضمن حدود هومر ودانتى وشيكسبير وبلزاك وكيتس وليس فى حدود شيشرون أو مونتيني أو امرسون^(١) .

ويذكر ويليك أن هناك مؤلفات عظيمة واسعة التأثير يمكن أن نحيلها إلى الخطابة أو الفلسفة أو السياسة مع أنها قد تطرح مشكلات تتصل بالتحليل الجمالى والأسلوب إلا أنها خالية من الصفة المركزية (للأدب) وهى التخييل .

(١) ويليك : نظرية الأدب ص ٢٧ .

وكما ذكرنا فإن مفهوم التخيل هنا هو نفس المفهوم الذى طرحه الفارابى إذ يعلق « ويليك » على قول « كوالرز » فى القرن السابع عشر "وأصبحت الاحتقار على كبر بائى" بأن هذا القول مجاز قابل للتخيل البصرى^(١) ويذكر أن بوسع المرء أن يجادل فى أن الاستعارة بأوسع معانيها هى أس الشعر كله^(٢) وأنه قد مرت عصور وُجِدَ فيها شعراء جعلوا القارئ يتخيل الصورة ببصره فعلاً^(٣) .

وقد علق أى إ.ريتشاردز كثيراً من الأهمية على الصفات الحسية للصور باعتبار أن ما يعطى الصورة فاعليتها ليس حيويته كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس^(٤) .

ومن ناحية أخرى نراه فى كتابه "فن الشعر" وفى محاولته للتوفيق بين دعاوى الجمال الأدبى وبين الفلسفة يقدم المعادلة التالية : الشعر "يساوى" ما هو غير حقيقى ، فللشعر عنده رصانة الفلسفة (العلم والمعرفة والحكمة) وأهميتها ، وهو يحتوى على ما يعادل الحقيقة فهو شبيه بالحقيقة^(٥) ولعلك توافقنى على أن هذه العناصر الأوربية الحديثة التى ظهرت عند مفكرين عديدين هى نفس عناصر نظرية التخيل التى قال بها الفارابى وحده فى القرن الرابع الهجرى ، لقد سبقت مباشرة الحضارة العربية الحضارة

(١) المرجع السابق ص ٢٥١ .

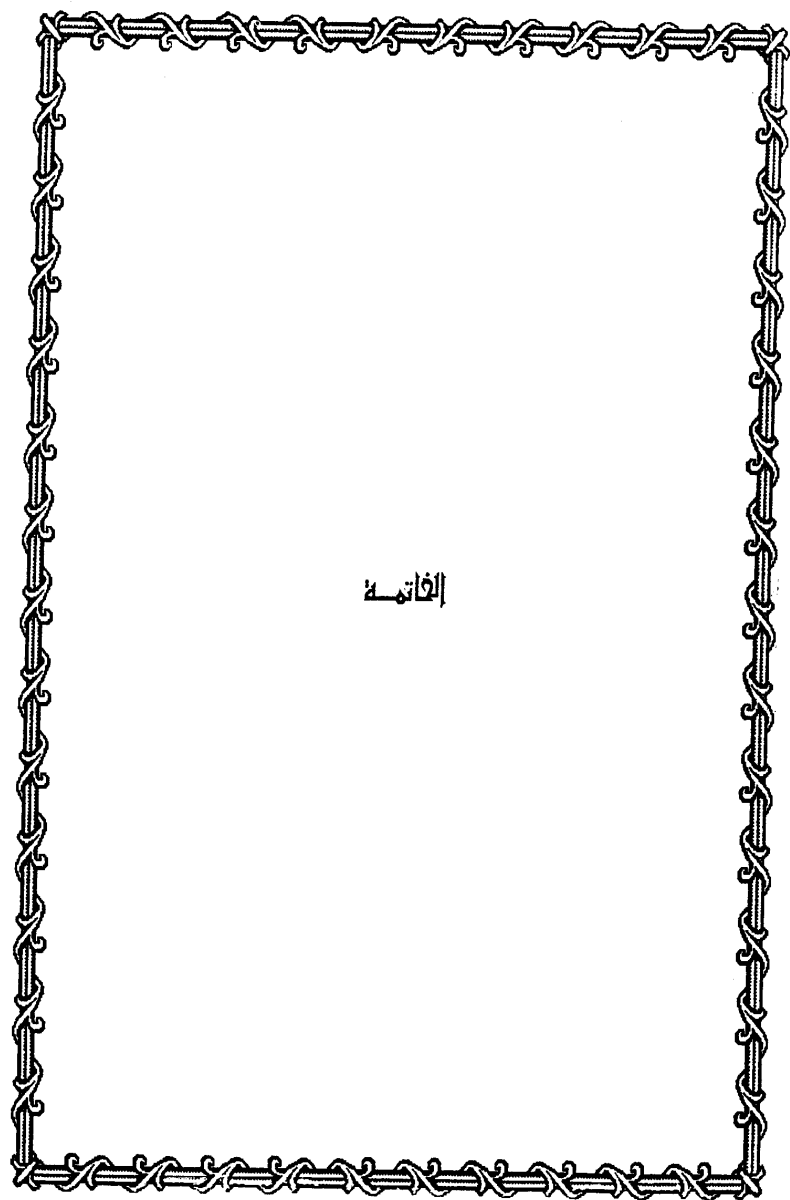
(٢) المرجع السابق ٤٣٤ .

(٣) المرجع السابق ١٦٢ .

(٤) I. A Richards, principles of Literary Criticism . London, 1924. Chapter XVI. The Analysis of a poem .

(٥) ويليك : نظرية : الأدب ص ٣٩ .

الأوربية فى الظهور وربما انتقلت فكرة التخييل إلى الفكر الأوربى ضمن ما انتقل إلى هذا الفكر من المرحلة العربية فى الحضارة ، ومع هذا يبدو أن الفكر الأوربى احتاج بالفعل إلى نظرية التخييل لتفسير العمل الأدبى والشعر بوجه خاص بعد أن أصبح الاعتماد كاملاً على اللغة وحدها فى الإيحاء بالمعنى ، وتجاوز الشعر المرحلة اليونانية من الحضارة وهى السابقة بدورها مباشرة على المرحلة العربية تلك المرحلة اليونانية التى اعتمد الشعر فيها على المؤثرات البصرية والسمعية فى الملحمة والمسرحية ، وبذلك كانت نظرية المحاكاة كافية تماماً لتفسير الفن الشعري المرتبط بهذه المؤثرات البصرية والسمعية وهى المؤثرات التى لم تكن موجودة أصلاً مع الشعر العربى المستقل بنغمه ومعانيه عن أى عون خارجى من الموسيقى أو من الإشارات التى يؤيدها الراوى للملحمة والمناظر المسرحية منذ العصر الجاهلى ، ولهذا ظلت نظرية المحاكاة حية وفاعلة فى تفسير المسرحية الأوربية حين ثار الجدل واسعاً حول اشتراط أرسطو للوحدات الثلاث . ولكن هذه النظرية لاتصلح للأدب والشعر المعتمد على لفته وحدها وإنما تلائمها تماماً نظرية التخييل حيث تقوم الألفاظ وحدها بأداء المعانى أو بعبارة أدق برسم الصور الذهنية التى هى قوام الفن الشعري بحق . ولهذا السبب نفسه عادت البحوث إلى اللغة ذاتها فى المذاهب النقدية الحديثة مثل البنيوية ، والألسنية ، والنحو التوليدي ، وأصبحنا نرى البحث فى الأدب بحثاً فى النحو والبلاغة القديمة ، وهذا موضوع كبير آخر.



الفاتحة

فى اعتقادى أن نظرية التخييل تقدم أساساً صالحاً لتحقيق الأمل الذى تطلع إليه ابن سينا وهو بناء نظرية للشعر المطلق . إن هذا أمل كبير يتطلب مقداراً كبيراً من العمل لعلنا نأخذ فيه بفكرة العودة إلى الأصل ، فنظرية التخييل هى نظرية الشعر الخالص المعتمد على بعده الأساسيين من الدلالة والنغم ، لاتعنيه فى ذلك فنون أخرى ، وهى تلاحظ اعتماد الشعر على المحسوسات التى يوهمنا الشاعر بها أو يخيّلها لنا تخيلاً عند المؤسس الأول لهذه النظرية وهو أبو نصر الفارابى ، ولأن المحسوسات والمجسّدات هى قوام التفكير الأوّل فإن نظرية التخييل هى نقطة البدء الحقيقية لنظرية الشعر المطلق المعتمد على مقدماته اللغوية من ناحية ، وعلى العودة إلى الأصل التصويرى المحسوس للغة من ناحية أخرى ، وبذلك يكون الشعر عودة إلى الماضى إلى الأصل أصل اللغة الذى هو أصل الإنسان نفسه وماضيه ، واللغة فى مراحلها المبكرة كانت وحداتها الأساسية صور الأشياء المحسوسة ، فالهيريوغليفية كما لانزال نراها على جدران المعابد القديمة هى صور للطيور والحيوانات والناس وللأدوات المستعملة فى الحياة اليومية فى هذه العصور والحروف التى نكتب بها الآن هى تجريد لهذه الصور ، ونستطيع أن نجد أصل هذه بعض الحروف فى هذه الصور القديمة نفسها كما هو الحال فى حرف الألف الذى لا يزال يحمل دلالاته فى رسمه على قرن الثور ويحمل بحرسه اسم الثور فى اللغة المصرية القديمة ، وهذا الترتيب للحروف الذى يحدث النغم الشعرى بشطريه المتقابلين ولكل منهما ما يسميه ابن سينا عدداً

إيقاعيا .. هذا الترتيب أو التركيب الشطري النغمى أيضا هو فى رأى عودة إلى الاصل ؛ لأن هذا هو تركيب الأشياء والأحياء فى هذا العالم من شطرين أو شقين متقابلين ، فكان الشعر بميله إلى المحسوسات دون المجردات وبتركيبه النغمى هذا هو حنين الإنسان إلى ماضيه وأصله فى هذا الكون عبر اللغة التى هى أدواته الأساسية بل الوحيدة للمكانة الممتازة التى يشغلها فى هذا الكون بالنسبة لبقية الأحياء التى لا تملك هذه الأداة ، وكل ظواهر الشعر ابتداء من هذا الميل إلى الصور المحسوسة وتجسيد المجردات بوجه عام وإسباغ الصفات الإنسانية على الأشياء ، والارتياح إلى ظواهر الطبيعة بنباتها وحيوانها ومياهها ونجومها والإفصاح عن النوازع النفسية الأولية .. كل هذا تفسره فكرة العودة إلى الأصل والحنين إليه فى الشعر . فنظرية التخيل تقدم لنا وصفاً حقيقياً صادقاً للشعر الخالص ، أو هى نفسها الأساس المكين لهذا الوصف .

المراجع

ابن فلاحون : المقدمة

بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٩

ابن سينا : الشفاء

ضمن فن الشعر لأرسطو ترجمة د. بدوي بيروت ،
دار الثقافة ، ١٩٨٠ .

الفارابي : المجموع

القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٠٧

أبو الطيب المتنبي : الديوان

بيروت ، دار صادر ، د. ت

أبو نواس : الديوان

بيروت ، دار الكتاب العرب ، د. ت

إسحاق عيسى : تاريخ النقد الأدبي عند العربى عمان (الأردن) ، دار
الشروق ، ١٩٨٦ .

أحمد شوقي : الشوقيات :

بيروت دار الكتاب العربى ، د. ت

أرسطو : فن الشعر

تحقيق د. عبد الرحمن بدوي بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨٠

الأعشى : الديوان

بيروت ، دار صعب ، ١٩٨٠ .

أفلاطون : الجمهورية

ترجمة حنا خباز بيروت ، ١٩٦٩ .

- ١ : القيس : الديوان :
القاهرة ، دار المعارف ، دت تحقيق محمد ابو
الفضل ابراهيم
- البقرى : الديوان :
القاهرة ، دار المعارف ط ٣ دت
حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب
ابن الخوجة
تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ .
- مديفيد ديتنيس : مناهج النقد الأدبى ترجمة محمد نجم ، بيروت دار
صادر ، ١٩٦٧ .
- رينيه ويليم . أوستن وارن : نظرية الأدب
القاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية ، ١٩٦٢ .
- زائر قهرمان : من روائع الشعر الانجليزى
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- سعيد مصاوي : حازم القرطاجنى ونظرية التخيل والمحاكاة فى الشعر
القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٠ .
- السننصرى : لامية العرب :
بيروت ، دار المعارف ، ١٩٧١ .
- صفوت الشليوب : حازم القرطاجنى نظريته النقدية والجمالية فى
ضوء فى ضوء التأثيرات اليونانية .
القاهرة عالم الكتب ، ١٩٨٠ .

- طهفة برّ الصبيح : الديوان
بيروت ، دار صادر ، د.ت
عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة القاهرة ،
مكتبة القاهرة ، ١٩٧٩
الفارابي : إحصاء العلوم : القاهرة ،
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٨
الفارابي : جوامع الشعر ،
القاهرة ، ١٩٧١ .
الفارابي ، أبو نصر : قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر لأرسطو
ترجمة د. بدوي
بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨٠ .
قحطامه بن جعفر : نقد الشعر
القاهرة ، مكتبة الكليات الأزهرية ، د.ت
محمد عبد المطلب : القاهرة : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ،
القاهرة ١٩٩٠
مصطفى الجوزي : نظريات الشعر عند العرب ح ١
بيروت ، دار الطليعة ، للطباعة ، ١٩٨٨ ط ٢ .
النابهة الحنبلاني : الديوان تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم القاهرة ،
دار المعارف ، د.ت .

Anne Ridler : The Faler Book of Modern Verse

University Press, Glasgow ,

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
تمهيد	٥
١ - نظرية المحاكاة اليونانية	١٥
٢ - التخيل من الفلسفة إلى البلاغيين	٢١
أ - الفلسفة :	٢٣
أبو نصر الفارابي	٢٣
ابن سينا	٤٩
ابن رشد وابن خلدون	٥٧
ب - البلاغيون والتخيل :	٦١
عبد القاهر الجرجاني	٦١
حازم القرطاجنى	٦٥
٣ - التخيل فى العصر الحديث	٧٣
- عند النقاد العرب	٧٤
- عند النقاد الغربيين	٨٦
خاتمة	٨٩
المراجع	٩٢